
أدب ونقد
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

يوليو ١٩٩٨
العدد ١٥٥

رودنسون والمدرس الفرنسي : ذهنية التحريم

الإستقلال الثقافى والعمولة / الشيخ إمام حى والواقعية
الإشتراكية باقية / سعد الله ونوس و السياب :
الموت قبل الوان / أوكتافيوباث واللهب
المزدوج (مختارات) / وزراء الجوائز

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الوحدوي/ يوليو ١٩٩٨

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيى الدين اللباد

الغلاف: للفنان محمد عبلة
الرسوم الداخلية للفنانة
ميسون صقر / والفنان حسن وهبة

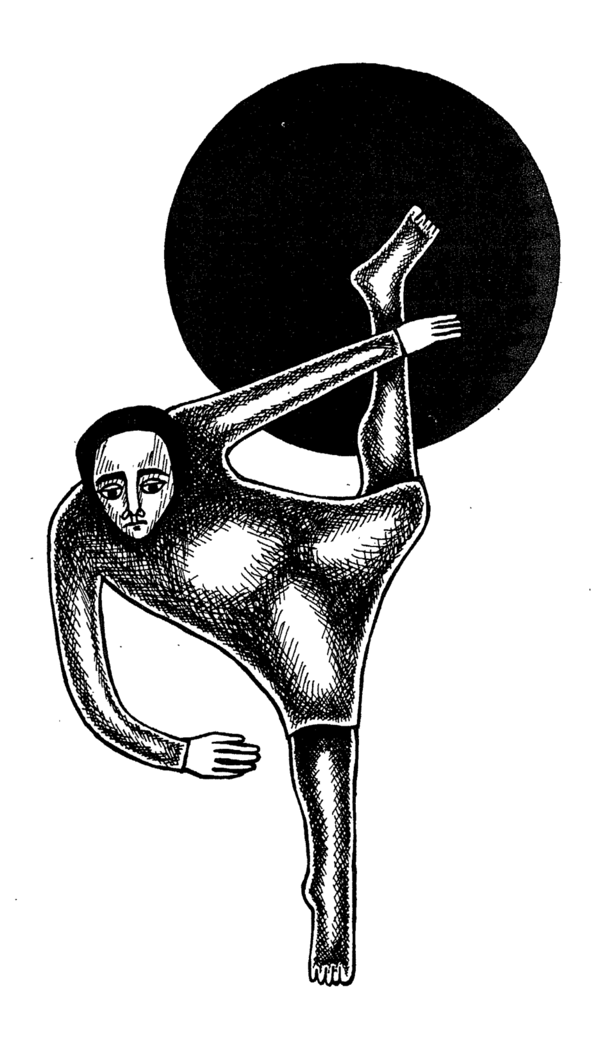
أعمال الصف والتوضيب الفنى:
مؤسسة الأهالى: عزة عز الدين / منى عبد الراضى /
مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد / ١ ش كريم الدولة ميدان طلعت حرب
« الأهالى » القاهرة / ت ٥٧٨٤٨٦٧/٥٧٩١٦٢٧ / ٥٧٩١٦٢٨/ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا
للفرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٠٠ دولارا
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر / ولا تزيد عن عشر صفحات من المجلة.

المحتويات



أ أول الكتابة

ربما يكون هذا العدد مرهقا ومثيرا لغضب البعض لأنكم ستجدون فيه وجوها شتى لمحاكمة العقل النقدى والوعى الجديد والفكر الحر.. وهى المحاكمة المنصوبة فى دوائر الثقافة العربية الإسلامية منذ نفى المفكر العقلانى بن رشد وإحراق كتبه وملاحقة تلاميذه.

فمنذ ذلك الحين وقبل ما يزيد على ثمانية قرون هجرت العقلانية شواطئنا وأصبحت غريبة ومهمشة، وسيطرت القوى المحافظة على الثقافة السائدة وحاصرتها بالممنوعات والمحرقات وظلت منذ ذلك الحين فاعلة بل مهيمنة فى حقل الصراع المعرفى الذى هو فى العمق صراع اجتماعى تديره الطبقات المالكة والحاكمة مستهدفة تأييد مصالحها وتغييب وعى الشعب بإبقائه خاضعا لرؤيتها للعالم عاجزا عن التفكير المستقل منجذبا روحيا لعالمها وقيمها، فقد انشغل الرأى العام الثقافى والسياسى طيلة الشهر الماضى بالقضية - الفضيحة حين قدم بعض الطلبة القدامى وأسرهم شكوى أو بالأحرى وشاية لأحد الصحفيين لأن أستاذا فى الجامعة الأمريكية طلب من تلاميذه تقديم قراءة نقدية لكتاب عن الرسول محمد "صلعم".. وكان النشر بالطريقة والأسلوب الذى تم به وأدى إلى سحب الكتاب من مكتبة الجامعة الأمريكية هو عملية تحريض مباشر على قتل الأستاذ دون زيادة أو نقصان وهو ما يذكرنا بتلك الأيام السوداء التى أهدر فيها دم د. نصر حامد أبو زيد قبل عامين، وتكرس المجلة ملفها الصغير لهذا العدد عن القضية.. ونتيح فرصة للأستاذ لكى يعبر عن نفسه هو الذى يقول: «رفضت وسأرفض دائما كل أشكال المساندة من الجهات العنصرية والصهيونية، وكل من يعادى المسلمين والعرب والمصريين بحجة الدفاع عنى أو إثبات الحقيقة، ومن ثم فقد امتنعت بشدة عن كل الاتصالات التى تأتينى من الصحف الغربية حتى لا تؤخذ القضية بمعايير متفاوتة».

وسوف نرى فى التحقيق الذى أعده لنا الزميل المبدع "إبراهيم فرغلى " كيف أن مناخ الابتزاز والإرهاب قد أصاب الروح النقدية لدى الطلاب أنفسهم الذين بادروا بشرف للدفاع عن أستاذهم الذى لم يفعل شيئا سوى أنه دعاهم للتفكير والتأمل وتنمية القدرة على النقد الحر..

وتؤكد لنا هذه القضية مرة أخرى قوة ونفوذ الجماعات المعادية لحرية الفكر والتى تحشد خلفها المؤسسة الدينية فتغلق النقاش وتسد النوافذ والأبواب.

لقد توصل المفكر والكاتب المسرحى الراحل سعد الله ونوس - والذى تحل ذكراه الأولى هذه الأيام -

فى أيامه الأخيرة إلى أن «الواقع هو أشد قتامة وفحشا من قدراتنا التخيلية».. وانتقد الوعى المسبق الجاهز ودعا إلى كتابة التاريخ بصورة علمية متحررة من وطأة الوحى والقداسة.. وهو نفسه ما فعله المفكر والباحث الفرنسى "مكسيم رودنسون" الذى قرأ تاريخ الأديان ونقب فيه ووصل إلى استنتاجات من موقعه اللا دينى سواء كانت هذه الاستنتاجات صائبة أو خاطئة.

ويدعونا الباحث والروائى العربى السورى نبيل سليمان فى دراسته عن "سعد" إلى الاستماته فى الدفاع عن الحوار الاجتماعى الذى إن لم يبدأ «فإن الطريق ستكون مسدودة والواقع التوتاليتارى المدج بالسلاح والمال يلغى الحوار ويهمش الثقافة..»

صحيح أن تهميش الثقافة الحقة - أى النقد - هو عملية عالمية تقوم بها الشركات عابرة القارات التى تقدم معرفة التليفزيون بما تتضمنه من إشباع وهمى للحاجات الروحية للبشر، وهى معرفة مبسطة يتملكها المشاهد دون أن يبذل أى جهد نقدى ودونَ أن يعبأ بخلفيات ولا بأبعاد الأحداث التى يشاهدها كما يقول ماهر الشريف فى مقاله عن الاستقلال الثقافى فى ظل العولمة..

صحيح هذا.. لكنه فى حالتنا بلوى مضاعفة لأن المعرفة السطحية تلبس قناعا دينيا يزداد التصاقا بها فى ظل غياب الحريات العامة والافتقار إلى الحوار، ويكفى هنا أن نلفت النظر إلى الدور السلبى الذى لعبه الواعظ الراحل الشيخ "محمد متولى الشعراوي" والذى ختمت مواعظه الساحرة على عقول البسطاء بل وعقول بعض المثقفين وعطلت حسها النقدى وقدرتها على التأمل والتفكير المستقل .. بينما استثمر التليفزيون هذه الحالة ليستكمل حصاره للجماهير العريضة بالمعرفة السطحية من جهة واليقين المسبق الجاهز الذى يسخر من العقل من جهة أخرى.

ويشتد الصراع فى حياتنا بين القراءات المختلفة إذ يقف المحافظون للقراءة النقدية لأى نص بالمرصاد سواء كان نصا قديما مقدسا أو نصا سياسيا معاصرا لأن نقد النص كما يقول مهدى عامل هو قراءة له تستخرج منه ما هو فيه أصلا من أساس يحمله.

وقد كانت قراءة "مهدى عامل" لبضع صفحات من نص إداورد سعيد الأشهر عن الاستشراق قد أغضبت إدوارد سعيد غضبا عاصفا قبل سنوات، وكان مهدى عامل ما يزال حيا يرزق وجرى نقاش حاد بين المفكرين فى ذلك الحين، كان وما يزال رغم ما فيه من تعبيرات قاسية نموذجا للحوار الخلاقة والكاشف بين المفكرين، الحوار الذى يثرى الواقع ويفتح أمامه آفاقا جديدة، رأى مهدى عامل أنها تتيح إقامة نظام معرفى ثورى هو سلاح فى يد المناضلين من أجل تغيير العالم إلى الأفضل، وذلك فى مواجهة الفكر البنيوى السائد والذى اعتمده "إداورد سعيد" منهجا فى كتابه المهم عن الاستشراق.. وهو الكتاب الذى افتتن به المثقفون العرب أيما افتتان.

وأطلق انطلاقا رصاصات قبل عشر سنوات على رأس "مهدى عامل" ليسكت العقل الناقد وتنطفئ جذوة الوعى الثورى بالتاريخ والواقع لا فحسب لأن الظلاميين عجزوا عن مناقشته أو إجراء حوار معه يرتفع إلى مستوى طاقة هذا المفكر الكبير ولكن أيضا - وربما أساسا - لأنهم استشعروا خطر تأثيره على تلاميذه وعلاقته الحميمة بهم، واحترامه العميق لحقهم فى الاختلاف وفى اختيار المنهج وفى الابتكار والإبداع.. أى لحريتهم.

وقد سكت "مهدى عامل" وبقيت كتبه.. وهاجر "نصر أبو زيد" مبتعدا عن تلاميذه وبقيت كتبه - التى يتفنن الظلاميون والمحافظون - لإخلاء الجامعات منها وحجبها عن الجمهور..

الانحياز للحرية.. تلك هى المعركة التى نحن مدعوون لأن نخوضعها بكل جدية، وأن نواصلها فى كل الظروف ونحن نتتبع التفاصيل الدقيقة فى كل جولة من جولاتها، ولعلنا نتذكر فى هذا الصدد ذلك العمل غير المعلن الذى يمارسه باحثون وناشرون معادون للعقلانية والاستنارة حين يقومون "بتنظيف" كتب التراث من المواد التى يرون أنها تضعف موقفهم ويعيدون نشر الكتب آملين أن يأتى اليوم الذى تختفى فيه تماما الكتب الأصلية، وقد وصل بهم الأمر إلى شطب عبارات من مؤلفات معاصرة أيضا كما حدث مع بعض روايات إحسان عبد القدوس..

وإذا لم نتنبه جيدا لهذا العمل "الإجرامي" بالمعنى الحرفى سوف نجد أنفسنا ذات يوم مواجهين بكارثة حقيقية وبفضيحة تضاف إلى السجل الحافل بالفضائح.

تحل فى هذا الشهر الذكرى الثالثة لرحيل الشيخ "إمام عيسى" الذى ولد قبل ثمانين عاما، وقد احتفلت بالمناسبتين فرقة درامية غنائية جديدة تسمى نفسها "عفاريت الشيخ إمام" يرعاها الدكتور "أحمد يونس"، وكل عازفيها ومغنييها من المكفوفين نافذى البصيرة..

وجاء عملها ردا على التجاهل الإعلامى المحكم لفن الشيخ إمام وتراثه فقدمت عرضا باسم ليالى الشيخ إمام يستحق أن نسانده ونساعده على الوصول لأوسع جمهور ممكن، وهى القضية التى يثيرها هنا الناقد "أشرف الصباغ" الذى ذكرنا - وهو فى موسكو - بأن علينا أن نحتفل بعيد الميلاد الثمانين لفنان الشعب.

ويجرى أشرف مقارنة مدققة بين سيد درويش والشيخ إمام إذ أن كلا منهما فى زمنه وجد حلا للمعادلة الصعبة التى تجمع بين الهم الاجتماعى - الوطنى والهم الفنى الحضارى، وكانت لهما معا قدرة فذة على التعامل الجديد مع المقامات العربية، وقد سبق للفنان "أشرف السركي" أن كتب على صفحات "أدب ونقد" رأيا يختلف تماما مع ما يقوله أشرف الصباغ حول قيمة الإضافة التى قدمها الشيخ إمام للموسيقى العربية والشىء المؤكد بالخبرة الواقعية هو أن جمهور أحياء الغورية والحسين

والأزهر الذى احتشد فى صالة بيت الهوارى ليستمع إلى ألحان الشيخ "إمام" فى احتفالية "العفاريت" كان يحفظها عن ظهر قلب ويستجيب لندا ءاتها بصورة حميمة تفوق الوصف.

وهى الاستجابة التى تجعلنا نتوقف أمام فكرة الزمن التى يناقشها "أشرف الصباغ" فى مقالته وتحتاج إلى تأمل وبحث جديدين فى مفهوم الزمن نفسه فى الموسيقى وعلاقته بزمن الناس الواقعى فى سيرورته وتكراره وتفاعل أحداثه ووقائعه.

يرى أشرف أنه لو لم يظهر الشيخ "إمام" لظهر أى إمام آخر لأن الزمن كان يجعل مثل هذا الظهور ضروريا..وفى ظنى أن "أشرف الصباغ" قد أخطأ حين صور حصار الشيخ إمام باعتباره حصارا من فصائل المثقفين وفرق اليسار وأن الأذى الذى ألحقه اليساريون بتجربته ليس أقل من ذلك الذى ألحقته به الجهات الحكومية والرقابية، وهو استنتاج ينطوى على ظلم شديد، وعلى العكس لولا جهود المثقفين اليساريين الذين أحاطوا بالشيخ إمام ورعوا تجربته لربما بقى ملحنا عاديا ومقرئ قرآن مغمورا بل وعاجزا عن العيش.

ولولا جهود اليساريين ما بقى من تراث الشيخ "إمام" إلا أقله لأنهم عملوا على حفظه وترويجه وإن بطرق بدائية ومازال عليهم أن يرعوا كل الجهود المبعثرة لجمع هذا التراث وتصنيفه وحفظه بطريقة لائقة.

ولعل كلا من صندوق التنمية الثقافية الذى مول عرض الليالى وجمعية أصدقاء الشيخ إمام التى نشأت بعد رحيله أن يتعاونا للقيام بهذه المهمة الجليلة.

وعلى ذكر الفن الثورى تقدم لكم الباحثة الشابة "انتصار الشنطى" قراءة ممتعة فى تاريخ المدرسة الجمالية الواقعية الاشتراكية تلك المدرسة التى أهال عليها انهيار النظم الاشتراكية ترابا كثيفا ولعلها أن تكون فاتحة لدراسات مقبلة، وإن كان لابد هنا أن نتوقف أمام جملة عابرة قد يلتبس معناها على القارئ حين تقول انتصار «إن الثورة تسعى إلى إزالة اللون الذاتى للإنسان ودفعه نحو الجماعة..»

إن مثل هذا التعبير سوف يستدعى على التو كل ما قيل سابقا فى نقد الفكرة الثورية التى تحول الإنسان إلى رقم فى زغم بعض الناقدين.. بينما أن الثورة تسعى إلى توفير أفضل الشروط لتحرير الذاتية المبدعة للإنسان وتفجير كل طاقاته التى يحاصرها القهر والحرمان من كل نوع حيث إن تحرر كل فرد هو شرط لتحرر الجميع..

ولزم التنويه.

والديوان الصغير فى هذا العدد هو مختارات لشاعر ثورى عظيم رحل عن عالمنا هو "أوكتافيو

باث" الذى يشكل مع شعراء وكتاب أمريكا اللاتينية فريقا من ألمع كتاب عصرنا وفنانيه وأكثرهم قدرة على التعبير عن شوق الإنسان للتعبير.. من بابلو نيرودا.. لجورج أمادو، ومن جارسيا ماركيز إلى أكتافيوباث... الذين حلموا جميعا بالكل الذى يطير.. وحيث

للحرية أجنحة

ريح بين الأوراق تقتلعها

زهرة بسيطة..

والحلم الذى نحن فيه.. حلمنا

هو أن نقضم البرتقالة المحرمة

أن نفتح الباب القديم الملعون

ونطلق سراح المسجون

***

وبعد كم نتمنى أن تصدر أعداد من مجلتنا دون اعتذار .. ولكن ما باليد حيلة..

نحن مدينون فى هذا العدد باعتذار للصديق الشاعر "ماجد يوسف" الذى تعرض موضوعه عن سليمان الحلبى فى العدد الماضى للاختصار وجرى نقل هامش من مكانه ففقد وظيفته بعد الاختصار وعذرنا أن مؤسسة الأهالى ونحن جزء منها قد انتقلت إلى مقر الحزب وأصبح عنواننا بالمناسبة هو ١ ش كريم الدولة - ميدان طلعت حرب القاهرة:

وفى زحمة الانتقال ارتبك العدد لأن أجهزه الصف التى جرى بعض الخلل فيها وتعطلت عطلتنا بالإضافة إلى أن "ماجد" تأخر جدا فى تسليم موضوعه الذى زاد كثيرا عن عدد الصفحات التى حجزناها له فكان ماكان، ونحن إذ نعتذر له نتمنى أن لا نضطر للاعتذار مرة أخرى لأى من كتابنا وأصدقائنا.

المحــررة



ق

قضية

"ذهنية التحريم": من الأزهر إلى الجامعة الأمريكية

إبراهيم فرغلى

يعتبر المبنى الأنيق - كلاسيكى الطراز - الذى يتوسط ميدان التحرير بالقاهرة ويحمل لافتة «الجامعة الأمريكية» نموذجا لمؤسسة أكاديمية غربية يمثل وجودها هذا «آخر» ينبغى أن يكون «غريبا» بالضرورة، وهو ما تعكسه نظرات المارة وهم يتطلعون بشغف إلى المبنى فيما يختلسون النظر إلى تلك الكائنات «الغريبة» فى الداخل.

وربما يكون ذلك طبيعيا خاصة أن الطلبة بهذه الجامعة يعكسون بوجودهم فى ذلك المبنى وضعهم الاجتماعى والطبقى المختلف، الذى يتضمن اختلاف المفاهيم عن نمط الحياة السائد وحدود الحرية.. إلخ، خاصة أن نموذج الحياة الأمريكى يسيطر على أغلبية كبيرة منهم سواء عن وعى أو حتى عن غير قصد.

وبعيداً عن «الوضع الاجتماعى» و «الحلم الأمريكى» و«مشروع الهيمنة الثقافية» فإن الثابت هو المستوى العلمى المتميز الذى تضمنه الجامعة لطلابها بتأكيدها على كافة الوسائل والقيم الذى يتحقق بها التعليم

والبحث العلمى.

إلا أن الاستثناءات موجودة فى كل مكان.. وبإمكان أحدها أن يولد بشرارة صغيرة حرائق كبرى.

فجامعة كهذه لا تخلو من طلبة «كسالى» أو متهاونين فتستعين إحدى الطالبات بأحد أقاربها لتلخيص كتاب اقترحه مدرس تاريخ شاب كمرجع معاون لمادة «تاريخ الشرق الأوسط» بهدف تنمية الحس النقدى لدى الطلاب وهو كتاب «محمد» للمستشرق الفرنسى «مكسيم رودنسون». فيثور قريب الفتاة ويوقع مع آخرين عريضة ضد الكتاب والمدرس، وتصل هذه العريضة إلى «صلاح منتصر» بالأهرام فيكتب فى عموده تحت عنوان «امنعوا هذا الكتاب» مقالة بها مقتطفات من الكتاب. ثم يعلن وزير التعليم العالى د. مفيد شهاب فى اليوم التالى اتصاله بالجامعة الأمريكية واتخاذ قرار بمنع الكتاب، وتعلن الجامعة عن سحب نسخ الكتاب من مكتبتها ومكتبة البيع ويشكر منتصر الوزير باسم ملايين المسلمين ثم يكتب فضيلة المفتى نصر فريد واصل بالأهرام رداً على الكتاب من خلال المقتطفات التى ذكرها صلاح منتصر فى مقاله. ويقدم الأزهر اقتراحاً بوجوب عرض كل ما يتعلق بالدين الإسلامى لدى الجامعات والهيئات التعليمية على لجنة خاصة بالأزهر لابداء الرأى فيها.

وتبدأ جريدة «الشعب» فى نشر سلسلة من التحقيقات المثيرة تحت عنوان «الفرنسى السافل فى الجامعة الأمريكية».

وهكذا يصبح أحيانا بإمكان «طالبة بليدة» إثارة قضية - وإن كانت مكررة - بالغة الخطورة لأنها تعكس مجموعة من الظواهر وتثير أسئلة على قدر كبير من الأهمية.

من هذه الظواهر إشكاليات تطبيق علوم الإنسان والمجتمع على دراسة الإسلام فى ضوء تردى مستوى التعليم بالأزهر والدوجمائية التى يناقش بها كل ما يتعلق بالإسلام.

ثم إصرار المؤسسات الدينية على القيام بدور الوسيط بين الإنسان وربه والوصاية على حق معرفة المسلمين.

وإشاعة الخلط بين الإلهى المقدس وحق البشر (المقدس).

وأيضا بالأساس اعتماد السلطة الحاكمة على مرجعية دينية لضمان الاستقرار. وأخيرا وهى فى ظنى من أهم ما ينبغى مناقشته قضية العنف التى أصبحت مرادفا أو مجاوراً لكل ما يتعلق بالخطاب الإسلامى.. (المصادرة - القتل - استخدام لغة متعالية، وخالية من اللياقة (انظر

مقالات الشعب). الأمر الذى يجعلنا نتساءل مع محمد اركون «إن تكرار القول بأن الأديان الكبرى كلها تقف فى جهة المعنى والتقديس وإنها قد دعت إلى السلام والمحبة والشغف بالمطلق لا يعدو أن يكون نوعاً من إلقاء الموعظة. إن المسألة المطروحة هى التالية: إذا كان الأمر كذلك: فلماذا راحت هذه التعاليم بالذات تخدم غالباً على مدار التاريخ وبشكل منتظم ومستمر أبشع أنواع العنف وتخريب المعنى وتبررها؟!».

دعونا نتأمل قليلا..

الوشاية التى بدأت بعريضة الطلاب ثم الكاتب الصحفى الذى يمارس فاشية تجعله بلا أدنى حرج يكتب بلاغا بمنع الكتاب.

وإصرار المؤسسة الدينية على حقها فى الوصاية. ثم الأسلوب المتعالى والخطاب الإرهابى الذى مارسته بعض الأقلام ضد الكتاب. كل ذلك سيؤدى إلى نتيجة واحدة هيأ أن الخطر الذى يتربص بالمدرس لا يقف عند حدود تخلى المؤسسات عنه بل وبالأساس أنه الآن أصبح معرضاً «للعنف» باسم رسالة سماوية يفترض أنها تعلى من شأن العقل وتقوم على قيمة التسامح!

من جهة أخرى فإن الدوافع التى دفعت الطلاب كاتبى العريضة المذكورة وإن كانت تعبر عن «غضب» و«غيرة»، إلا أنها تعكس فى الوقت ذاته التحيز لمنطق «النقل» وللفكر الواحد القائم على التلقين دون النقد، وهو ما استهدفه الاستعمار منذ وقت طويل ونجح فى إشاعته رغم رحيله المادى منذ نحو نصف قرن.

فى كتابه «دراسات فى الثقافة الوطنية» يقدم د. أنور عبد الملك تشخيصا لذلك بشرح طبيعة السياسة التعليمية التى نفذها الاستعمار البريطانى فى مصر بإشراف اللورد كرومر حاكم مصر آنذاك ومستشاره المستر دانلوب:

«واستند دانلوب إلى خاصية معينة من خصائص العقلية الشرقية ألا وهى تقديسها للمكتوب، وللنصوص وراح يقيم تعليماته الدورية إلى المفتشين والنظار على أساس تنمية الذاكرة والحفظ بالذاكرة دون كل ما من شأنه أن ينمى ملكة التفكير النقدى الإبداعى الخلاق. رأى دانلوب أن الضمان الوحيد لاستعباد مصر على مر الأجيال لا يكمن فى الاحتلال العسكرى والاقتصادى بقدر ما يكمن فى ضرب الفكر المصرى فى الصميم بحيث يصبح عاجزا عن التطور والإبداع والخلق ويظل معتمدا على غيره ليتحرك. ورأى دانلوب أنه لكى يتحقق هذا الهدف لابد أن تتجه سياسة التعليم كلها نحو الحفظ دون

المناقشة، والترتيل دون النقد ومحاكاة المراجع والأساتذة دون تشريحها وتكوين رأى مستقل فيها»

وموقف إدارة الجامعة الأمريكية المتخاذل فى ظنى هو تأكيد من جانب آخر على إيمانهم بمفهوم الغرب الاستعمارى القديم والذى يؤكد على أن العلم والتنوير والتقدم وحقوق الإنسان والتطور والتجدد... إلخ هى لهم ومن حقهم الطبيعى، أما بالنسبة لنا كشرقيين فلا يليق بنا - كما يقول صادق جلال العظم فى كتابه ذهنية التحريم - إلا الاستبداد الشرقى وقيمه قبل أن يحيلنا إلى كتاب مكسيم رودنسون - بالمناسبة هو نفس الشخص الذى وصفته «الشعب» بالسافل والكافر... الخ - (وهو مراقب قديم للغرب الحقيقى وليس الإعلامى متتبع لسلوكه وعارف بأحواله) «جاذبية الإسلام» حيث يبين كيف سعى الغرب دوما فى تعامله مع الشعوب المستعمرة:

أ - إلى الحفاظ على كل ما غدا عتيقا وباليا فى حياتها الثقافية والروحية اليومية.

ب - إلى التحالف مع أكثر القوى محافظة ورجعية وتخلفا فى مجتمعاتها.

ح - إلى اتهام المثقفين الوطنيين مهما كان اتجاههم (إصلاحيين ثوريين، اشتراكيين) بالتقليد الأعمى لأوروبا.

د - إلى عد كل محاولة للتحديث الجدى (أى التغلب على حلقة التخلف، والتبعية المفرغة) على أنها ليست أكثر من تزييف للأصالة المحلية وخيانة للخصوصية الشرقية العريقة.

هـ - تعزيز الأساطير حول أسرار الشرق الروحية العميقة وضرورة المحافظة عليها وحول حقائقه الغيبية المتجاوزة لعوالم المادة والحس معا وضرورة الدفاع عنها.

و - إلى تمجيد حكمة الشرق الدينية والتنظير لها باعتبارها متوارثة أبا عن جد من غابر الأزمان وبصفتها طريق الخلاص الحقيقى والفلاح الجدى فى العالم الحديث، بعبارة أخرى كلما كان إسلام العالم الإسلامى أكثر بعدا عن العصر وأعظم ارتدادا إلى الوراء وأكبر التصاقا بكل ما فات كان أكثر جاذبية للغرب».

هذه هى رؤية «رودنسون» للغرب الذى ينتمى إليه، وهى رؤية تعكس موضوعيته وقدرته على تحليل الأمور، نتفق ونختلف معه ولكن لا ننفيه ونصفه بالكافر والصهيونى والسافل بسبب مقتطفات من كتاب لم يقرأه أغلب الذين وقفوا ضده.

الكاتب حسين أحمد أمين له

وجهة نظر مختلفة بالنسبة للكتاب الذى قرأه منذ ٢٥ عاماً، ويرى أنه من أكثر الكتب التى كتبها مستشرقون أجانب غير مسلمين عن محمد (ص) تعاطفا معه «لدرجة أنه عندما يسألنى أجنبى عن سيرة موضوعية للنبى اقترح عليه قراءه هذا الكتاب».

ويضيف: أن يكون هناك مجموعة من الناس تعتقد أن كافة الخلق يجب أن يتحدثوا عن النبى بطريقة معينة فهو أمر غير منطقى وغير عادل.. فمكسيم رودنسون معروف لدى كافة الذين يتعاملون مع كتب المستشرقين بأنه أكثر هؤلاء إنصافا وتعاطفا مع النبى وتقديرا للحضارة الإسلامية من خلال ما كتبه عن الصراع العربى الإسرائيلى ومقاله الرائع الذى صدر به كتاب «تراث الإسلام» عن نظرة الغرب إلى الإسلام وكتابه الأروع «الإسلام والرأسمالية».

ورغم أن هناك بعض الكتب التى تناولت سيرة النبى بشكل أعمق مثل كتاب «محمد فى مكة» لمونتجمرى بوت أو ما كتبه فرانس بوول إلا أن ما يميز كتاب رودنسون عن الآخرين هو أنه يمكن أن يقرأه غير المتخصصين بلغته الرشيقة التى تجعله أكثر جاذبية وسحراً شأنه فى ذلك شأن كتابة الفرنسيين بشكل عام.

من ناحية أخرى ليس هناك شىء اسمه كتاب، مقرر كما تناولت الصحف وأدعت أن المدرس الفرنسى قد قرر الكتاب، فالجامعات لا تقرر فيها كتب وإنما ترشح مراجع للنظر فيها وهو تفضل من الأستاذ والمفروض أن يبحث الطالب بنفسه عن المراجع.

وهناك ظاهرة مؤسفة جدا وهى تلك العادة المشينة التى بدأت تتفشى بين الصحفيين والكتاب ورجال الدين من المزايدة وادعاء البطولة بأنهم «فضحوا سراً» والمناداة بمصادرة أو منع تدريسه، ويملأهم الفخر إذا تمت هذه المصادرة. وهو اتجاه بغيض يجب أن نستأصل شأفته قبل أن نعود إلى «محاكم التفتيش» التى تعمل على حرق الكتب.

إن الذين كتبوا عن كتاب رودنسون أو «آيات شيطانية» أو غيرهما لم يقرأوا أيا منها، وإنما يتخذون منها مناسبة لرفع العقيرة بالصراخ والشكوى لمصلحتهم لا لمصلحة الإسلام أو حتى الطلبة والدفاع عنهم كما يدعون.

ثم ما هذا الخوف الذى بات يستشعره المسلمون كلما صدر رأى يخالف العقيدة؟ ولماذا كل هذه الحساسية المفرطة تجاه آراء تهاجم أو

حتى تتضمن نظرة موضوعية أو تبرز حقيقة تاريخية. إن هذا يدل على عدم يقين هؤلاء بمتانة الدين أو أنهم لا يمتلكون من العلم ما يتمكنون به من مواجهة الرأى المخالف بطريقة علمية، وإنما الاستعانة بالسلطة من أجل قمع الرأى الآخر والمصادرة من أجل عدم انتشار الفكرة التى لا يرضون عنها. وهذه ظاهرة لا تفسير لها غير خلو جعبتهم من العلم المطلوب لمجابهة الرأى الآخر.

وقراءة خطاب جريدة «الشعب» يعكس بوضوح ما اشار إليه حسين أمين سواء باستخدام عنوان «الفرنسى السافل» والكافر والصهيونى أو تقسيم الأمر إلى حزبين «قدمنا الدليل على صهيونية رودنسون فإذا أصررتم على الانحياز له فنحن منحازون لرسول الله من قبل ومن بعد».

حزب رودنسون وحزب الرسول!! ناهيك عن نبرة التعالى والتهكم والسخرية ولى الحقائق والتشكيك فى خطاب الطلبة وتعديد الأخطاء اللغوية به واستخدام مرادفات مثل «الاستهبال» و «يا سفلة».

مما يعكس «مستوى» الخطاب الذى لا يحتاج إلى تعليق. غير أن المدهش أن هؤلاء الفاشيين لا يتورعون عن مغازلة السلطة التى يفترض إنهم يقفون منها موقفا مضادا ليقينهم بمرجعية السلطة الدينية النفعية «إننا نناشد السيد رئيس الجمهورية التدخل فورا لتحقيقه مطالب شعبه».

والحقيقة أن هذا الخطاب الإرهابى المتعالى يؤثر تأثيرا سلبيا، لأن الطلبة حينما شرعوا فى كتابة بيان يدافعون به عن حقهم فى المعرفة وفى قدرتهم على التمييز استخدموا خطابا دينيا بدورهم وتسلل خوفهم على أستاذهم الذى وضعه «خطاب الإرهاب» موضع المذنب فراحوا يدافعون عنه.

وقدموا اقتراحا - يعكسون به حسن نواياهم أمام المؤسسة الدينية - بعرض الكتب «التى على شاكلة كتاب مكسنيم رودنسون على دار الإفتاء المصرية والأزهر»، وإن أكدوا أن هذا هو الحل لا المصادرة والمنع.

ولعل «عريضة الوشاة» التى رفعت إلى صلاح منتصر أيضا كان لها نفس التأثير حيث إنها أعطت انطباعا لكثير من الطلبة بأن هناك «مؤامرة» ضد الإسلام والدين أثارت سخط الجميع على المدرس والكتاب. وهذه نتيجة طبيعية «للغضب» الذى لا يستطيع إنتاج حوار على أى مستوى.

ولكن الذين حاولوا النظر إلى الأمر بموضوعية اختلفت مواقفهم لاحقا ومنهم مثلا «ريهام شبل»

الطالبة بالجامعة الأمريكية - وهى فتاة محجبة بالمناسبة - التى تقول: إن الخوف من الكتاب هو خوف غير مبرر، ويعكس عدم ثقة هؤلاء الخائفين فى معتقداتهم وقلة يقينهم فيما يعتقدون. وهناك كتب كثيرة تناولت التسلسل التاريخى للإسلام من وجهات نظر مختلفة، وعلينا أن نقرأ كل هذا ونستوعبه حتى نستطيع أن نفهم ونمتلك وجهة النظر المنطقية فى الدفاع عن معتقداتنا.

وترى أن المدرس الفرنسى هو ضحية وكبش فداء لأن هذه الواقعة ليست الأولى سواء فى الجامعة الأمريكية أو غيرها.

وهناك «بروفيسيرات» يهاجمون الإسلام حتى بدون الرجوع إلى كتاب ليس فقط فى الجامعة الأمريكية وإنما حتى فى الجامعات الأخرى ولكن لا أحد يعرف عن ذلك شيئا لأنه لا يتم تصعيد الموضوع إعلاميا، وهو ما ذكرته صحيفة «القافلة» التى تصدرها الجامعة.

وتقول «أميرة عبد الحليم» تدرس العلوم السياسية بالبرنامج الفرنسى إنها عندما قرأت صحيفة «الشعب» أدركت عدم موضوعية التناول ووجود مغالطات كثيرة، أولها إنه لا توجد لدينا مقررات، وإنما توصيات بالقراءة لعمل نقد أو بحث. بالإضافة إلى أن المادة هى «تاريخ شرق أوسط» ولا يمكن بالتالى أن يكون الكتاب هو المقرر، وإنما هو جزء مرجعى. بالإضافة إلى أن المدرس الفرنسى لم يختلف أو يخترع شيئا جديدا، فالكتاب، موجود بالمكتبة منذ فترة طويلة، ثم إنه كان دائما يعطينا مساحة مطلقة للتعبير عن آرائنا دون أن يفرض رأيه فى الموضوع. وقد أخبرنى أحد الزملاء بعد قرائته للكتاب، إنه استفاد جدا منه وأنه سيدفعه لقراءة كتب أخرى كثيرة. واختيار موضوع الأديان فى الواقع يجعل الأشخاص متخمسين وغيورين للرد بشكل موضوعى ومنطقى.

وتضيف أميرة: قبل ذلك كنت أقابل أجانب من جنسيات مختلفة وهم غير مؤمنين وبالتالى غير مصدقين بالقداسة ويعتبرون الإسلام «حركة» تاريخية عربية وكنت مقتنعة إنه لابد من مواجهتهم والرد عليهم. لذلك لدى قناعة بعدم جدوى التقوقع. بالعكس على أن اقرأ كل شىء وآخذ وقتى فى البحث عن الحجج المناسبة. والشخص الغربى الذى يتناول مثل هذه الموضوعات يتناولها من وجهة نظر أو منظور غربى بحت ولذلك على القارئ أن يكون لديه وعى بهذا وعلى كل حال فإن «الشعب» جريدة غير موضوعية

فى أغلب ما تتناوله وهى نتيجة توصلت إليها من خلال بحثين أعددتهما سابقا أثناء دراستى.

وهكذا تعكس وجهتا النظر السابقتان «روحا نقدية» نتصور إنها لا يمكن أن تنتج عن تصورات دوجمائية مدرسية تلك التى تحاول أن تفرضها بعض الخطابات الدينية، والتى لو تم تعميمها - كما يقول الكاتب والناقد محمود أمين العالم - لحرقنا مئات الكتب التى نختلف مع أصحابها.

ويؤكد محمود العالم إن رودنسون هو كاتب معاد للصهيونية ومتعاطف مع العرب وله وجهات نظر فى الأديان وليس الدين الإسلامى فقط. وهو عالم محترم وباحث فى تاريخ الفكر العربى السياسى والفكرى والفلسفى وتتميز أبحاثه بقيمتها وعمقها. ومن الخطأ اتهامه باتهامات جزافية لأنه ماركسى أو غيره وإنما يجب مناقشة ما يكتبه وتكوين وجهة النظر عنه.

ويضيف العالم: والجريمة الأكبر هى استبعاد الكتاب ثم محاسبة الأستاذ الفرنسى.. فهذه جرائم ترتكب ليس فقط فى حق الثقافة وإنما بالأخص فى حق الديمقراطية التى نطالب بها والتى تتضمن حرية الإطلاع إلا أن ذلك فى ظنى هو جزء من الحصار الفكرى المضروب الآن، والذى من نتيجته وجود أربعة صحفيين خلف جدران السجن لأنهم «انتقدوا» أوضاعا معينة. وهذه حالة غير مسبوقة ولا توجد فى أى مكان فى العالم:

أن يسجن صحفى لأسباب مهنية.

باختصار إن ما يحدث هو عودة للفاشية التى قد تؤدى لاحقا إلى حرق الكتب. لذلك نحن ندعو إلى حرية التفكير إلى أقصى حد وحرية الأختلاف، وبدون ذلك لن تكون هناك حياة ثقافية، وبالأخص حياة جامعية.

فى العدد القادم :

كتاب رودنسون وقراءة فى سجال دائر-

د. أنور مغيث

قضية

ق

التعليم فى مصر .. إلى أين؟

د. سونيا حجازى

أصبحت الجامعة الأمريكية مثار جدل مرة أخرى هذه المرة ضد المستشرق الفرنسى "ماكسيم رودنسون" وهو إحدى الشخصيات المعروفة فى مجال الاستشراق الأوربى وعلم اجتماع الأديان. وقد نشر فى سنه ١٩٦١ كتابا حول تاريخ حياة الرسول بعنوان بسيط هو "محمد" ومنذ ذلك الحين والكتاب متوفر فى المكتبات ويعتبر جزءا من البرنامج الدراسى لتاريخ الشرق الأوسط.

طلب مدرس تاريخ شاب من تلاميذه أن يكتبوا عرضا نقديا للكتاب الذى وقع فى يد أسرة أحد الطلاب حيث اعتبرته مهينا للمشاعر الدينية وهو ما دفع ٤٦ من خريجى الجامعة الأمريكية إلى كتابة عريضة ضده ممهورة بتوقيعاتهم.

بشكل ما وصلت العريضة إلى "صلاح منتصر" بالأهرام، فكتب تحت عنوان «كتاب يجب منعه» يصف الكتاب بأنه من أسوأ الكتب التى كتبت عن الإسلام. ينتقى صلاح منتصر فقرات من الكتاب يقول فيها رودنسون أن القرآن نتيجة لمرض محمد النفسى الناتج عن اضطراره للزواج من امرأة أكبر منه سناً لاحتياجه إلى المال وأنه لم يكن مشبعا جنسياً.

بعد مرور يومين اتصل مفيد شهاب وزير التعليم العالي بالجامعة الأمريكية وطلب منع تدريس الكتاب أو تداوله فى المكتبة فأبدى صلاح منتصر رضاه وسعادته بهذه التطورات وشكر الوزير باسم

ملايين المصريين.

(من أين له مثل هذا التفويض؟). وأخيرا يتدخل المفتى غير أن هذا التدخل ليس إلا بداية الهجوم على الجامعة الأمريكية والفرنسيين. الآن تبدأ الآلية الإسلامية؛ صحيفة "الشعب" تقدم المعادلة "المنطقية" بمنطقها الخاص: «كل مستشرق يهودى وكل يهودى صهيونى. روجيه جارودى ليس من حقه أن يقول رأيه عن المذابح اليهودية فى "بلد الحرية" ولكن من حق كل سافل أن يقول ما يشاء عن ديننا».

فى عام ١٩٩٨ عام الاحتفال بمرور ٢٠٠ عام على حملة نابليون الاستعمارية ضد مصر. تتساءل "الشعب" إن كان هذان الفرنسيان يريدان إنهاء ما بدأه نابليون وتطلب من الجامعة الاعتذار علنا. وكل هذا لأن مدرس تاريخ شابا أراد مناقشة كتاب كان متوفرا طوال ٣٧ عاما مع ١٢ طالبا. تطالب الشعب بوضوح بطرد المدرس من مصر بصفته شخصية غير مرغوب فيها.

بداية فإن ذلك يمثل خطورة على الشخص المعنى وهو ما يعرفه الصحفيون فلا يجب أن يضع المرء الزيت على النار خاصة مع محاولات اغتيال بعض أهم المثقفين المصريين (فرج فودة، نجيب محفوظ، مكرم محمد أحمد). وثانيا أن هذا الأمر شديد الإيذاء للثقافة السياسية فى مصر ولتعليم شبابها. إن الصراع الضمنى يلمح إلى أسئلة رئيسية بالنسبة للفلسفة العربية المعاصرة وهى القضايا التى ناقشها محمد عابد الجابرى مطولا فى بحثه "العقل العربى". إن الإسلام ليس كيانا جامدا كما يقول وكما يقول مجموع المسلمين فى جميع أنحاء العالم.

إن التاريخ العربى كان دائما تاريخاً متعدداً ولا يملك أحد أن يقدم لنا تفسيرا واحدا له. سواء كان رودنسون أو نصر فريد واصل فإننا نؤيد أن نستمع لكليهما.

يبين الجابرى فى عمله نسبية التاريخ ويصل إلى أن القياس والماضى لا يمكن أن يصل بنا إلى "نصح" بخصوص الوقت الحاضر. إن الديناميكية تزدهر فقط عندما تلتقى الأفكار والنظريات المتناقضة. كما يشير الجابرى إلى أن التعددية ليست مستوردة أو غريبة عن مجتمعنا وثقافتنا. فالحركات الخارجة عن التيار الرئيسى مثل الصوفية والإسماعيلية والمعتزلة والشيعة والخوارج كانت موجودة بشكل دائم فى الإسلام وزادته ثراء بأفكارها التى قد لا نتفق معها.

إن السؤال المركزى يدور حول إمكانية التفكير المستقل والحرية الفردية فيما يخص الحكم الفردى على الأحداث التاريخية والحديثة.

إن النقاش الأهم يدور حول التفسير الفردى العقلى للنصوص الدينية. والنقطة الجوهرية هى شعار التنوير «قيم بنفسك». ولكى يفعل الناس ذلك لابد أن يكونوا قادرين على الحصول على المعلومات المتناقضة. إن التفسير سابق التجهيز الذى يوفره العلماء له تأثير على السياسة المعاصرة.

يرى المفتى أن الطلاب أصغر من أن يقرأوا كتاب "ردونسون" واقترح أن المدرس كان من الواجب أن يستشيره هو ورجال الدين الآخرين. ولكن هذا ليس دور المدرس فى الواقع. وهؤلاء الطلاب ليسوا أصغر أو أغبى من أن يقرأوا ويعرفوا كيف يدرس الإسلام فى الغرب، فلا ينبغى الاستهانة

بالشباب المصرى.

وإذا كانت كل هذه الأحداث قد بدأت لتعطى الحكومة مظهر المحافظة على القيم الإسلامية فى البلد، فعلينا أن نتساءل:

ما الذى سيتذكره المواطنون؟ هل سيتذكرون أن الحكومة حافظت على المجتمع والتراث أم أنهم سيتذكرون أن الجامعة الأمريكية - مرة أخرى - تستهزئ بدينهم؟

لماذا بدأت الحملة فى جريدة قريبة من الحكومة وما الذى يؤدى إليه عنوان جريدة الشعب «الفرنسى السافل فى الجامعة الأمريكية» خلال زيارة الرئيس مبارك لباريس مع مائة رجل أعمال؟ هل سنقدم وطننا دائما كوطن لمنع الكتب ومصادرتها؟

كما نرى فى دول عربية أخرى كلما قدمت الدولة أفكاراً أصولية يكون الأصوليون دائما أسبق وأقوى فى النهاية إنهم هم الذين ستقوى صورتهم من خلال مثل هذه التصرفات وليس الحكومة.

* د. سونيا حجازى: باحثة فى مركز دراسات الشرق الأوسط المعاصرة برلين.



ق قضية

خطاب مفتوح إلى الرأى العام

فاطمة بسيونى

تركزت النميمة والحكاوى خلال الأيام القليلة الماضية فى الجامعة الأمريكية حول حادث يتعلق بمدرس يتم محاصرته وعريضة شريرة وكتاب. ذلك أن أحد الخريجين ومن وقع معه على العريضة المذكورة يدعون أن المدرس كان يقوم بدعاية معادية للإسلام من خلال فرضه على الطلبة كتاب بعنوان "محمد" للكاتب الفرنسى مكسيم رودنسون. كما ذهب الموقعون على العريضة إلى أن الأستاذ يقوم بتدمير عقول الطلبة وادعوا أن كتاب رودنسون معاد للإسلام.

إن مسببات الشاكى الشرس وجوقته الجاهلة ليست واضحة تماما، إلا أنه قد اتضح أن رئيس المحرضين لم يكن من طلبة الأستاذ فى أى وقت من الأوقات كما أنه لم يتواجد فى فصله وبالتالى فإن أقاويله لا تستند على استماع مباشر لما يدعيه فى عريضته. وهو لم يلتق قط بالأستاذ . إن اللهجة العالية لهذه العريضة التى تتجاهل الحقيقة كان لها آثار وخيمة خارج نطاق مجتمع الجامعة الأمريكية حيث أصبح الأستاذ مشارا للأحاديث الخبيثة التى تستند إلى أنصاف الحقائق. ففى عامود بجريدة الأهرام بتاريخ ١٣/٥/١٩٩٨، تم التعرض للأستاذ ومحاكمته وإدانته أمام الرأى العام دون أى تفسير مقنع بل بتجاهل تام لوجهة نظر الأستاذ . وقد تطورت الأمور بدون أى منطق مقنع وأدت إلى وضع لا يطاق مما حث الحكومة على تقديم شكوى للجامعة الأمريكية وبالتالى تم التخلص من كل

نسخ الكتاب التى كانت موجودة بمكتبة الجامعة.

أما عن الأستاذ صاحب الموضوع، فهو يحاول من ناحيته أن يحافظ على كرامته الإنسانية فى مواجهة الهستيريا الجماعية التى تنقض عليه. إن الأحداث التى أدت إلى هذا الوضع تذكرنا بمن يتسمتعون بمشاهدة تشريح الجثث بينما أصبح المنطق والتفكير المتأنى مكانه فى متحف الذكريات. وإننى لأشعر أنه من الجبن والخيانة للصدق أن نمتنع عن الخوض صراحة فى هذا الحائط الهائل من الأكاذيب والأقاويل التى يحاصر هذا الشخص.

إننى باعتبارى طالبة سابقة لهذا الأستاذ استطيع أن أشهد بكل ثقة أنه لم يقم ابدا وتحت أى ظرف من الظروف بالتفوه بأى معان معادية للإسلام، كما أنه لم يحاول قط فرض وجهات نظره على الطلبة وعلى العكس من ذلك، فإن هذا الأستاذ قد أبدى دائما موضوعية فائقة واجتهد فى خلق جو من الجدل الحرين طلبته مما شجعهم على التعبير عن أنفسهم دون خوف ولا رادع. إنه من ذلك النوع من البشر الذين كرسوا حياتهم لمناهضة كل أشكال التمييز والظلم. لقد عاش فى هذا البلد ما يقرب من عشر سنوات كما أنه يتحدث لغتنا العربية بطلاقة، وهو نموذج للأوروبى المستنير الذى يتعاطف إلى حد بعيد مع العرب. صحيح أن تعاطفه مع الإسلام ومع المصرين ومع الفلسطينيين قد استفز كثيرا المتمحورين على الغرب الذين يرفضون الاعتراف بكل ما يتضمنه "الآخر" من سمات بالغة التعقيد. وبالتالى فإن مجرد التفكير أو التلميح بأن هذا المربى الشاب يمكن أن يكون قد دخل فى جدال معادى للإسلام ليس فقط أمر باعث للسخرية بل يمكن اعتباره من قبيل الإهانة. ويبدو لى أن هذا النوع من الاتهامات التى سمعناها فى الآونة الأخيرة يصل إلى حد التهيؤات والهلوسة.

ينبغى أن أوضح أن الأستاذ كان قد طلب من الطلبة إعداد مراجعة نقدية لكتابين وهما: "محمد" لمكسيم رودنسون وكتاب «الحروب الصليبية" كما يراها العرب» لأمين معلوف. ويعنى ذلك أن الطالب عليه أن يستنتج استنتاجاته الخاصة التى تتمشى مع فكره الإسلامى. ففى آخر الأمر يؤكد الإسلام على قدرة الإنسان على التمييز بين ما هو صحيح وما هو خاطئ. كما أن واجب المسلم أن يقرر بنفسه ما هو صح وما هو خطأ حيث إنه لا يوجد وسطاء بين الله سبحانه وتعالى والمسلمين. إن الإسلام ينادى بحرية التفكير.

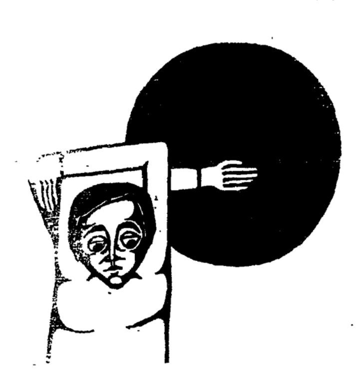
بالإضافة إلى ذلك فإن الكتاب كان ضمن كتابين للمراجعة ولم يتم التعامل معه على أنه كتاب مرجعى أساسى يجب على الطلبة استقاء معلوماتهم منه كما ادعت ذلك كذبا عريضة خريجى الجامعة وما استتبعها من ادعاءات مماثلة فى الصحافتين المحلية والاجنبية. هناك أمر آخر تم تناسيه خلال هذه الجولة الحميمة التى تبنتها الصحافة ومجتمع الجامعة الأمريكية وهو أن هذا الأستاذ ليس مسئولا شخصيا عن توافر هذا الكتاب بالذات أو تتوافر أى كتاب آخر في مكتبة الجامعة الأمريكية حيث ظل الكتاب المذكور على أرفف المكتبة لفترة طويلة تمتد إلى يوم إصداره.

إننى لا أشعر بأى حرج فى مطالبتى هذه برفع كل الاتهامات الباطلة عن الأستاذ أما فيما يتعلق بكتاب "محمد" لمكسيم رودنسون، فإن لدى بعض التعليقات: إننى اعتقد شخصيا أن مؤلف كتاب

"محمد" لديه فهم مغلوط للإسلام، ذلك أنه حينما يلمح إلى أن الرسول صلى الله عليه وسلم هو صانع الإسلام فإن معنى ذلك ضمنيا أن ما ندافع عنه ونؤمن به باعتبارنا مسلمين ليس فى الواقع كلمة الله وبالتالى فإن الاستنتاجات التى ذهب إليها تنم عن عدم فهم قاطع للإسلام.

المسألة الآن هى كيف يتعامل الإنسان مع موقف مثل ذلك: هل يتم التغاضى عنه وتجاهله، أم أن علينا تحليله والتعامل معه بنظرة نقدية؟ إن تبنى وجهات نظر الآخرين والانضمام إلى طابور الهستيريا ليس المدخل الملائم ولا يمكن أن يؤدى هذا الموقف إلى اكتساب الثقافة والعلم. وعلى أية حال فإننى لا أجد مبررا لإدانة أستاذ رفض أن يقدم وجهة نظره الخاصة فى الكتاب داخل الفصل وطلب من تلاميذه إعداد قراءة نقدية للكتاب. إن الدراسة الأكاديمية لا تعنى تدريس النظريات الجامدة، بل إن رسالتها تكمن فى تعليم كيفية تقييم المواقف والوصول إلى استنتاجات. إن مسئوليتنا فى المنطقة العربية الإسلامية هى التعامل النقدى مع الأساطير وسوء الفهم الذى يحيط بالإسلام. وإخفاء كتاب السيد رودنسون لن يصل بنا إلى أى شىء. فكيف لنا أن نتعلم إذا لم نكن قد قرأنا ووصلنا إلى استنتاجات وعرفنا كيفية التغلب على هذه الأقاويل؟

وفى النهاية أكرر أننا قد أخطأنا كثيرا فى حق هذا الأستاذ الذى يجب أن يرد إليه اعتباره حيث تعرض إلى الأقاويل والإشاعات المغرضة التى أدت إلى تدهور وضعه. كما أنه قد آن الأوان لأن نتعامل بطريقة موضوعية مع الأدبيات التى تسىء الفهم بالإسلام. ربما لا تكون الجامعة الأمريكية هى المكان الأمثل لاستضافة هذا النوع من التمرين، إلا أنه يجب إيجاد مساحة تكون بمثابة ملتقى مناسب للتعامل السليم مع مثل هذه الموضوعات.



قضية

بيان من الطلاب

السيد/ رئيس التحرير المحترم

بعد التحية

طالعتنا الصحف المحلية فى الأسبوع الماضى بموضوعات عديدة حول كتاب "محمد" للكاتب الفرنسى "مكسيم رودنسون" الذى كان يدرس في الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

نود إحاطة سيادتكم أننا نحن الموقعين أدناه الطلبة الذين أعطى لهم هذا الكتاب لنقده وتسليمه منذ عشرة أيام. ونحن هنا لا نود إلا أن نوضح الأمور ونعطى كل ذى حق حقه، حتى لا يُقال عنا أننا ساكتون عن الحق والساكت عن الحق شيطان أخرس. قال تعالى «يا أيها الذين آمنوا إن جاءكم فاسق بنبأ فتبينوا أن تصيبوا قوما بجهالة فتصبحوا على ما فعلتم نادمين» صدق الله العظيم.

ببساطة شديدة، كان من المقرر علينا فى بداية نصف العام الدراسى الحالى أن نقرأ كتابين: الأول؛ هو كتاب مكسيم رودنسون، والآخر كتاب يتحدث عن الإسلام وسيرة حياة محمد صلى الله عليه وسلم، وكاتب هذا الكتاب عربى، أوضح لنا أستاذنا أن علينا كتابة ملخص صغير عن كلا الكتابين وأيضا كتابةً نقد يتراوح ما بين ٥ إلى ١٠ صفحات أيضاً عن كلا الكتابين. ولكن نظراً لضيق الوقت وتحت إصرارنا نحن الطلبة تم إلغاء الكتاب الثانى لأننا كنا قد بدأنا فى قراءة كتاب مكسيم رودنسون. كان القصد من إعطائنا الكتابين، قراءة ما كتبه كتاب ليسوا عربا أو مسلمين وأيضاً ما كتبه كتاب عرب ومسلمون عن حياة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وعن الدين الإسلامي. عند قراءتنا لكتاب مكسيم رودنسون لم نكن تحت ضغط أو تهديد من قبل مدرس المادة، بل على العكس. كنا في غاية السعادة لإتاحة الفرصة لنا للرد على هذه الأفكار الضالة والمزاعم الباطلة التى كتبها أعداء الإسلام والسلام وأعداء الديانات الإلهية السماوية كلها. قال صلى الله عليه وسلم «من رأى منكم منكراً فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه ، وذلك أضعف الإيمان» صدق رسول الله صلى الله عليه وسلم.

فالأكاذيب والافتراءات الباطلة فى كتاب مكسيم رودنسون أمر لا يختلف عليه اثنان، وهو ما أدركه جميع الطلبة عند قراءتهم لهذا الكتاب، وهذا ما جلعنا نرد على هذه الافتراءات فى نقدنا لهذا الكتاب. ولكن الفرصة لم تتح لنا لتسليم هذه الانتقادات والسبب واضح وهو قرار وزير التعليم العالى بوقف تدريس كتاب مكسيم رودنسون فى الجامعة الأمريكية - إننا كطلبة نقترح عرض جميع الكتب التى على شاكلة كتاب مكسيم رودنسون على دار الإفتاء المصرية والأزهر الشريف لكى يقوما بالرد على هذه الافتراءات والمزاعم، ومن ثم نشر هذه الكتب، ملحقا بها الرد الصادر عن دار الإفتاء المصرية والأزهر الشريف، وليس منع هذه الكتب من التداول مطلقاً. نحمد الله إننا فى بلد يحافظ على الدين الإسلامى والسيرة النبوية مثل باقى الدول الإسلامية، ولكن ماذا يفعل المسلمون فى البلدان الأخرى عندما يواجهون مثل هذه الكتب؟ إن من واجبنا كمسلمين الرد على هذه الأكاذيب ليس محليا فقط بل دوليا أيضاً. فى الختام، نود نوضح أن ما تعرض له أستاذنا وهو أستاذ لمادة تاريخ المجتمع العربى من إهانات وشتائم هى حكم غير عادل تجاه هذا الأستاذ. يعلم الله إن هذا الأستاذ لم يقل كلمة واحدة ضد ديننا أو رسولنا أو أنه حرضنا على فعل ما لا نرضى. بل على العكس لقد أعطانا أسماء لمراجع إسلامية مثل السيرة النبوية للأخذ منها لمساعدتنا فى كتابة نقدنا. وهذا الأستاذ على استعداد تام لشرح موقفه، الذى اتسم بالحياد طوال العام الدراسي، أمام الجميع.

الرجاء من حضرتكم نشر محتوى هذه الرسالة على صفحات جريدتكم الغراء والتى عرف عنها الصدق والحيادية وذلك ليس إلا لتوضيح الأمور وإعطاء كل حق حقه.

وشاكرين حسن تعاونكم

طلبة مادة تاريخ المجتمع العربى

بالجامعة الأمريكية

بالقاهرة

* قدم طلبة مادة التاريخ العربى بالجامعة الأمريكية هذا البيان إلى جريدة "الوفد"، ولكنه لم ينشر بها. (أدب ونقد)

ق

قضية

حول استخدام كتاب «رودنسون» فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة:

أثق وأتفاءل بمصر

ديدييه مونسيو

مدرس تاريخ الشرق الأوسط ـ الجامعة الأمريكية بالقاهرة

من الصعب الكتابة اليوم بخصوص قضية كان لها من الأثر ما تسبب فى حرب كلامية حادة، حيث وجدت نفسى وبالرغم منى فى قلب عاصفة ذات أبعاد متعددة.

ترجع هذه القصة إلى شهر فبراير عام ١٩٩٨، حينما طلبت من الطلبة عرضا نقديا لكتاب «محمد» (للمستشرق الفرنسى رودنسون الذى طبع فى الستينيات) الذى يدخل فى نطاق مادة التاريخ العربى التي أدرسها فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة فى الفصل الدراسى فبراير - يونيو ١٩٩٨، وكان الهدف قراءة دقيقة ونقدية للنص، مما أدى إلى اندلاع أزمة مايو ١٩٩٨.

وأريد هنا أن أتجاوز الانفعالات والادعاءات والاتهامات الأخرى لإلقاء الضوء على حقيقة هذه القضية ذات التأثير القاسى على نفسى.

لم يسمح المناخ العام فى البداية لإعطاء رأيى، لكن حان الوقت لإرجاع الأمور إلى نصابها وتوضيح لماذا اخترت هذا الكتاب. ولعله من المؤسف أن ذلك لا يعدو أن يكون تلاعبا من بعض خريجى الجامعة الأمريكية، فلقد اختارت مجموعة منهم بشكل متعمد تحريف الحقائق وتقديم معلومات خاطئة إلى الصحافة، مما أدى إلى تداعى الأمور بشكل مبالغ فيه. فعلى المستوى العام كان سوء الفهم يطغى على الموضوع، حيث إن بعض وسائل الإعلام بلغ بها الاستخفاف وعدم الالتزام فى معالجتها للقضية إلى التشهير دون تقص دقيق للحقائق. وأتمنى أن لا يعانى إنسان ما عانيته

من جراء حملة التشهير التي كنت ضحيتها منذ أسابيع، دون أي دليل أو أساس من المعلومات الصحيحة. ولقد فضلت أن لا أقوم بشرح المسألة إلا بعد أن تهمد العاصفة، فكل ما ينصب عليه اهتمامى الآن هو توضيح الأمر، مرتكزا بذلك على الحقيقة الأساسية.

مادة التاريخ العربى ـ الفصل الدراسى ربيع ١٩٩٨

بدأت فى الشتاء الماضى تدريس الكتاب المقرر من الجامعة الأمريكية لمادة التاريخ العربى، والمعنون «نظرة عامة على التاريخ العربى» الذى قام بتحريره كل من الكاتبين الأمريكيين ويز WESS وجرين GREEN، حيث طلبتُ من الطلبة قراءة عدة أجزاء من الكتاب قبل كل محاضرة، ويستند الامتحانان للمادة على هذا الكتاب.

يحتوى البرنامج الخاص بمادة التاريخ العربى على العناوين الآتية: العصر الجاهلى، الرسالة المحمدية، الفتح الإسلامى، تاريخ الدولة الأموية، تاريخ الدولة العباسية.. إلخ. كذلك يطلب الأستاذ دراسة نقدية لكتب أخرى فى الموضوعات المذكورة نفسها. لذا اخترت أعمالا تمثل آراء مختلفة من بينها كتاب «محمد» لرودنسون، و«الحروب الصليبية من وجهة نظر العرب» لأمين معلوف.

أما الكتاب الأول فهو موجود فى مكتبة الجامعة منذ سنة ١٩٧١، وتتوافر منه أربع نسخ. وقد استخدم عدة مرات فى مواد العلوم الإنسانية بالجامعة الأمريكية، فالكاتب هو باحث ومستشرق معروف فى مجال الدراسات الأكاديمية، وتدرس أعماله فى أغلب الجامعات على مستوى العالم.

ولقد شرحت للطلبة فى بداية الفصل الدراسى بوضوح شديد أن هذا الكتاب صعب ويمكن أن يصدم ويجرح مشاعرهم، وأضفت أن كتب المستشرقين فى بعض الأحيان تثير السخط عند تناولها بالتحليل والتعليق، لكن على مستوى الدراسة الجامعية يجب أن يكونوا قادرين على قراءة أعمال يختلفون معها جذريا فى وجهة النظر، كما حددت بدقة ما يجب أن يشتمل عليه العرض النقدى للكتاب فى ثلاث نقاط:

١ ـ عرض موجز للأفكار الرئيسية التى يحتوى عليها الكتاب.
٢ ـ التركيز على بعض الفصول أو القضايا الأساسية فيه.
٣ ـ تعليق نقدى من وجهة نظر الطالب.

فالقسمان الأول والثانى يوضحان لى أن الطالب قرأ الكتاب، أما القسم الثالث فهو يعد صلب العمل بحيث يُطلب فيه دراسة نقدية لأفكار المؤلف. تعليماتى كانت أكثر من واضحة، وقد قمت بتكرارها مرارا على الطلبة داخل المحاضرة وخارجها، وشرحت أيضا أننى أنتظر كل أشكال التعليق والنقد الذى يمكن أن يصل إلى دحض الكتاب، وقلت لهم وفقا لتعبير شعبى فرنسى «يمكنكم قتل الكاتب»، وهدم حججه كلها. كما شرحت أن عليهم الرجوع إلى مصادر ومراجع أخرى حتى يستطيعوا قراءة الكتاب قراءة عميقة ونقدية، وكتبت على السبورة السيرة النبوية، ومصادر التراث الإسلامى وكتاب «حياة محمد» للدكتور محمد حسين هيكل وكذلك كتاب المستشرق الإنجليزى (م. وات M. WATT).

تقرر هذا البحث منذ شهر فبراير الماضى وفوجئت فى ٥ مايو ١٩٩٨ بأن هناك شكوى رسمية،

موقعة من بعض الخريجين (الذين لم ألتق بهم أبدا) تستند إلى وقائع مغلوطة وأخطاء ليس لها أساس من الصحة لما حدث فعلا فى الفصل. حيث تضمنت، ليس فقط تحريفا للوقائع، بل شملت اتهامات خطيرة تتهمنى بالترويج لأفكار ضد الإسلام ولمحاولة هدم معتقدات الطلبة عمدا من خلال اختيارى لهذا الكتاب. ولم يكتفوا بهذا القدر، بل أطلقوا شائعات فى حرم الجامعة بأننى أهنت النبى محمد فى المحاضرة وحاولت فرض أفكار الكاتب على الطلبة. وكل هذه الأكاذيب والتهم طبعا تتنافى مع معتقداتى وأخلاقى.

تجارب وملامح شخصية:

هذه القضية الخطيرة جعلت من اسمى، وسمعتى، ونزاهتى موضع اتهام. والأسوأ من هذا، ما تعرضت له من إهانة هويتى والقيم التى أعتقنها، والتى من أجلها أحرص على وجودى بمصر، لذلك أود أن أوضح هذا البعد من حياتى:

أنا شاب فرنسى.. عشت أغلب سنوات نضجى فى مصر، وأعتقد أن مدى ارتباطى واندماجى فى هذا البلد الذى أحبه ولازلت مستمرا فى التعرف على شعبه، وعاداته وقيمه، وتراثه، وتاريخه الثرى، يؤكده إخلاص مشاعر الذين يعرفوننى أو القريبين منى الذين لم يشكوا بى أبدا حتى فى تلك الأيام القاسية، ومجرد الشك فى عاطفتى واحترامى لمصر هو جرح عميق لشخصى.

لقد تكونت عاطفتى تجاه مصر هنا على أرضها، منذ اللحظة الأولى لإقامتى التى كانت محددة بفترة قصيرة لكنها امتدت.

يرجع اهتمامى الشخصى بالعالم العربى والإسلامى إلى فترة الطفولة، حيث ترعرعت فى ضاحية شعبية توجد بها أعداد كبيرة من جماعات مغاربية وبالأخص جزائرية. حيث تعرفت على أناس آخرين لهم لغتهم وعاداتهم ومرجعياتهم وتجاربهم المختلفة، ثم أصبت بصدمة عند اكتشافى للعنصرية التى يتعرض لها هؤلاء السكان الذين يشاركوننى فى المدرسة، والسكن، واللعب، وكانت تلك هى نقطة البداية لتلك العاطفة التى أملكها تجاه العالم العربى والإسلامى.

ولعل من الذكريات البالغة الأثر والدلالة فى حياتى أننى شاركت فى الثمانينيات مع بعض الشباب العربى فى فرنسا فى حركة مناهضة للعنصرية ومطالبة بالمساواة فى الحقوق، وكان أحد دوافعى هو القلق الشديد إزاء الممارسات العنصرية فى فرنسا ضد العرب والمسلمين.

أما فيما يخص المسألة الإسلامية فى فرنسا، فلقد كنت دائم الدفاع عنها على المستوى العام، كما رفضت طرد البنات المحجبات من المدارس، ودافعت عن حق بناء المساجد فى فرنسا، وكنت من المؤيدين لتأسيس هيئة تمثل المجموعات المسلمة لكى تهتم بالشئون الخاصة للمسلمين فى فرنسا (مثل اللحم الحلال، وتحديد بداية شهر رمضان، مرورا بالتعليم الدينى.. إلخ)، كما أننى لم أكف أبدا عن الدعوة لضرورة الحوار بين أوروبا والعالم العربى/ الإسلامى، فضلا عن أننى من مؤيدى القضية الفلسطينية. كل هذا أثار أهل بلدى من الفرنسيين علىّ.

ولقد اشتركت فى ندوة الحوار الأوروبى/ العربى التى نظمتها الجامعة الأمريكية، وارتكز بحثى على مواجهة العنصرية ضد المغاربة فى فرنسا، وبخلاف ما يقال فى بلدى برهنت على أن العنصرية

ليست نتيجة صعوبة اندماج المهاجرين المغاربة فى المجتمع، بل رفض عدد كبير من الفرنسيين لوجود هؤلاء المهاجرين فى مجتمعهم.

إن تجربتى الحياتية فى مصر جعلتنى أرى أنه على الغربيين المقيمين فى مصر والمنطقة أن يقيموا جسرا بين الثقافتين وأن يعملوا على تقويته لمواجهة الأحكام المسبقة والصور النمطية الموجودة للأسف فى العقل الغربى. كما يجب أن يشاركوا فى بناء فهم صحيح ومتبادل، وذلك من خلال أفكارهم وتحليلهم للعالم العربى والإسلامى، ولقد كانت حياتى الشخصية والمهنية فى مصر منذ تسع سنوات شاهداً على هذه الرؤية.

العملية التعليمية والمنهج النقدى

ماذا فعلت إذن؟ كمدرس فى جامعة، قمتُ باختيار عدد من الكتب الموجودة فى المكتبة، وطلبت من الطلبة عرضا لقراءة نقدية للمضمون والإشكاليات، فطلب قراءة نقدية لأعمال معروضة فى مكتبة الجامعة لا يعكس بالتحديد اتجاهات المدرس ولا حتى أفكاره، والهدف من قراءة أى كتاب هو تقويم نقدى لمحتواه، وهذا يعنى بالنسبة للطلبة قراءة جيدة للعمل ومحاولة الرد والنقد والتعليق على الأفكار التى تطرحها هذه الكتب، مما يجعلهم مؤهلين فى النهاية لعمل نقدى فعال.

إن مهمتى كمدرس هى تشجيع الطلبة على القراءة والتفكير وتأهيلهم للقيام بدراسات نقدية قد تصل فى بعض الأحيان إلى الرفض الكامل للكتاب، فاهتمامى كان - ولا يزال - هو تسليح الطلبة بالقدرة على النقد والتفكير الحر وهذا يعنى:

١ - أن يكونوا على دراية بما يمكن أن يقال عن الإسلام والعالم العربى.

٢ - فهم الأفكار الأخرى ونقدها نقدا علميا.

وكل هذا لا يمكن تحقيقه إلا من خلال القراءة والتفكير والتأمل وتنمية القدرة على النقد الحر. وطبقا لهذا المنطق، فعلى الطلبة الاطلاع على أعمال متنوعة ومختلفة تنمى قدراتهم الفكرية وتساعدهم على بلورة وجهة نظرهم الخاصة، وهذا لا يضعف من نسق المعتقدات التى يعتنقونها، بل على العكس تماما يساعدهم على بناء كفاءتهم التحليلية وثقتهم بأنفسهم من أجل الدفاع عن أوضاعهم فى سياق توجد فيه أنساق فكرية مختلفة.

ولقد أثبتت لى تجربتى فى مصر هذه المرة أيضا - برغم الظروف الصعبة - أن الطلبة المصريين «أيا كانت اتجاهاتهم» لديهم اعتقادات راسخة وأفكار ومبادئ ثابتة بفهم عميق، وأنهم ليسوا أطفالا يمكن تغييرهم بسهولة، فهم يقرأون ويفكرون ويناقشون ويقيمون الحجج والدلائل انطلاقا من تعليمهم وقيمهم وتجربتهم ومعتقداتهم، وهى علامة إيجابية تدل على القوة، والإيمان الراسخ وعلى حيوية هؤلاء الشباب وحيوية مجتمعهم.

والدليل على صحة ما أقول أن المساندة الأكثر فعالية، حصلت عليها فى هذه اللحظات الصعبة من طلابى الحاليين والقدامى.

الخلاصة:

لم أكن أتصور يوما أن مجرد طلب عرض لقراءة نقدية فى جامعة يمكن أن يؤدى إلى هذه الأزمة. وأدرك تماما عمق الصدمة والألم لدى المسلمين بسبب ما نشر فى بعض وسائل الإعلام من تحريف وادعاء، فهم لا يعلمون أن هذه المعلومات مغلوطة وأنها عرضت خارج سياقها.

ولقد أهنت وتعرضت للافتراء وأصابنى الضرر بشكل بالغ فى كرامتى، ونزاهتى، وسمعتى. اتهمت وحوكمت وأدنت دون دليل، ودون أن تتاح لى الفرصة لتوضيح الأمر. فصحيح أن هذا النوع من الافتراء يمكن أن يحدث فى أى مكان من العالم، فى فرنسا أو الولايات المتحدة أو أى بلد فى العالم، وكثيرا ما نجد مجموعة من الناس يشوهون الوقائع، ويقذفون غيرهم بالشتائم ويلوون عنق الحقائق.

ولقد أصررت منذ بداية هذه الحملة ألا أستخدم كأداة للإساءة للمسلمين والعرب، فإننى رفضت وسأرفض دائما كل أشكال المساندة من الجهات العنصرية والصهيونية وكل من يعادى المسلمين والعرب المصريين بحجة الدفاع عنى أو إثبات الحقيقة، ومن ثم فقد امتنعت بشدة عن كل الاتصالات التى تأتينى من الصحف الغربية حتى لا تؤخذ القضية بمعايير متفاوتة.

هذه التجربة هىَ أسوأ ما تعرضت له فى حياتى على الإطلاق. ففى ظل هذه اللحظات المرة أتيحت لى الفرصة النادرة لأتعرف عن كثب على أحسن ما فى هذا البلد الذى يتمثل فى الثقة والمساندة التى تلقيتها من مصريين ومسلمين وعرب ومن مجموعات ليس لها أية مصلحة خاصة سوى إظهار الحقيقة والدفاع عن العدالة. وأود أن أشكر دون تحديد الأسماء، كل الذين وقفوا بجانبى فى هذه المحنة من محافظين وذوى الفكر الدينى وليبراليين ونساء محجبات وغير محجبات وأولياء أمور وأصدقاء ومعارف جدد قابلتهم خلال هذه الأزمة وأثبتوا لى ثقتهم ومساندتهم مما ترك أثرا بالغا فى نفسى.

لقد أثبت لى رد فعل طلابى الحاليين والقدامى أن المنهج النقدى، يبقى هو المنهج الوحيد القادر على إعداد الأجيال لمواجهة العالم وحقائقه، وأصر على أهمية تزويد هذه الأجيال بالأدوات المنهجية والتحليلية التى تجعلهم قادرين على الاستماع والفهم والقدرة على نقد الأفكار خاصة تلك التى تقف ضد عقولهم، وهويتهم وكرامتهم.

أثبتت لى هذه التجربة ثقتى وتفاؤلى بمصر و الحضارة الإسلامية والعالم العربى، وأكدت لى أيضا أن هناك أناسا لهم إمكانيات عظيمة للمستقبل لا تنحصر فقط فى التعليم لكن تستمد من قيمهم ومبادئهم وأخلاقهم.

ذ | ذكرى

سعد الله ونوس:
الواقع والتاريخ فى النظر والإبداع

نبيل سليمان

تتردد فى كتابات سعد الله ونوس مفردة الواقع وحيدة، أو مقرونة بصفة ـ وهو الغالب ـ فتغدو: الواقع المادى، الواقع الذهنى، وبخاصة: الواقع الراهن، وسواء فى التحديد النظرى والمفرد أم عبر السياق، فدلالة الواقع (بالإفراد وبالوصف) تمضى مباشرة إلى الحاضر، إلى اليومى الراهن، ولذلك تعنى لدى الكاتب مفردات (الحياة اليومية ـ الراهن اليومى) تماما ما تعنيه مفردة الواقع: فالواقع لدى سعد الله ونوس هو إذن جسد الحياة.

أما التاريخ فتذهب دلالته مرة إلى الماضى ـ القريب أو البعيد ـ ومرة إلى الأزمنة الثلاثة: الماضى والحاضر والمستقبل. فالتاريخ لدى الكاتب هو إذن روح الحياة.

ولئن دققت أسئلة كتابات الكاتب مرة فى الجسد ومرة فى الروح ومرة فيهما معاً، فقد كانت وحدتهما تحكم تلك الأسئلة دوما، وليس من عزل بين الواقع والتاريخ. ولعله ليس من المصادفة إذن أن تكون (ميدوزا تحدق فى الحياة) أول نص ينشره ونوس عام ١٩٦٢ فى مجلة الآداب، سواء بسؤال السلطة والعلم والفن فيها، أم بفعل السرد فى الكتابة المسرحية، ولعله وليس من المصادفة أيضاً أن تتصدر مسرحية (الرسول المجهول فى مأتم انتيجونا ـ ١٩٦٥) بهذه العبارة: (ما فائدة التاريخ إن لم يكن يسمح لنا بالتنبؤ)، كذلك أن تبتدئ هذه المسرحية بالجوقة والتماثيل حتى تظهر خضرة، ثم

حسن، فتخرس التماثيل، ويتسلل الصبي بعد حين، ثم من حين إلى حين، مخاطبا حسن «يقول سيدى التاريخ: إنك لن تنجو»، ولا يخرس الصبي وصوت ـ رسالة التاريخ اقتلاع حسن لسان الصبي أو فرمه.

من ناحية أخرى، وبتتبع تاريخ الكتابة وليس النشر، رغم قربهما، نجد أن أسئلة الواقع هي ما شغلت المسرحيات الأخرى التى كتبها سعد الله ونوس فى مرحلته الأولى التى ختمتها هزيمة ١٩٦٧. وسواء صح تلبس بعض تلك المسرحيات بالوجودية التى كانت ناشطة فى المناخ الثقافى آنئذ، أم لم يصح، ففيما عدا ميدوزا وانتيجونا، انشغلت بقية المسرحيات الأولى للكاتب بالمتسول والسيد والسجن والتعذيب والسذاجة والسخط وسواها من علامات وشخصيات العلل الاجتماعية للستينيات، أى أنها انشغلت بعلل الواقع الاجتماعى والسياسي، فشخصت الطبقى فى الفقير الذى تدوسه الأقدام، والوطنى بالمقاومة الفلسطينية إبان بزوغها وبحاضنتها العربية، وبسوى ذلك من الطبقى والوطنى، فكانت :(جثة، فصد الدم ١٩٦٣، الجراد، مأساة بائع الدبس الفقير ـ ١٩٦٤، المقهى الزجاجي، لعبة الدبابيس ـ١٩٦٥). ولعل هذا المقطع الذى ختمت به الجوقة مسرحية بائع الدبس الفقير، يشير إلى شواغل ما كتب الكاتب وما لم يكتبه فى مرحلته الأولى:

«وفى ضمير الساحة ما تزال هناك حكايات لم تُروَ

حكايات عن بائع البرتقال .. عن بائع البصل

عن موظف مصلحة المياه.. عن طالب المدرسة

عن حارس مصنع الكونسيروة.. عن الكسرتيرة الجميلة

وطفل الحضانة الذى لم تحمه الحداثة.»

تجلو سيرة الكاتب أنه قد توقف عن الكتابة المسرحية فترة قصيرة إثر تلك المسرحيات الأولى، لا تتجاوز السنتين. فلعله كان خلالهما يتلمس مشروعه المسرحي والثقافى، والذى أسرعت إليه هزيمة ١٩٦٧ فبلورته فى هيئته الأولى والحاسمة عبر (بيانات لمسرح عربى جديد ـ١٩٧٠). وفى الطريق إلى هذه البلورة جاءت المسرحيتان الفاصلتان ـ (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) و(الفيل ياملك الزمان) وستتوالى من بعد، كما هو معروف، نصوص الكاتب ومساهماته الثقافية حتى عام ١٩٧٩، ليختم بمسرحية (عندما يلعب الرجال) هذه المرحلة الثانية، ويجعلنا ننتظر صمته الصاخب قرابة عشر سنوات قبل أن يتابع المرحلة الثالثة التى امتدت حتى وفاته، وتدفقت خلالها كتابته الإبداعية وغير الإبداعية.

عبر هذه العقود الثلاثة ـ ونيف ـ بات لسعد الله ونوس مشروعه الثقافى ـ ومنه المسرحى ـ الذى نسعى هنا إلى تلمس هاتين العلاقتين الكبريين فيه: الواقع والتاريخ، وابتداءً بالمستوى النظرى فيه، ولعل الرسم التالى لهذا المستوى أن يفى ببعض الغرض.

١ ـ (هنا، والآن) هما المفردتان اللتان حدد بهما الكاتب ما يعنيه بـ (الواقع). ففى مجادلته فى الاقتباس المسرحى وإعادة كتابة أو عرض عمل مسرحى سابق فى زمن ومكان آخرين، ليسا زمن

ومكان إبداعه الأول، يقول: «وإن الإبداعات المتغيرة للنص الواحد وفق تغير المرحلة التاريخية، واختلاف البيئة، لا يفسرها إلا طموح المسرحي لأن يكون عمله راهناً، أى فعالا هنا والآن» (المجلد الثالث من الأعمال الكاملة ص٧٠). ويستشهد الكاتب فى توكيد قصده بتبديل بلانشون لإخراجه طراطوف ثلاث مرات فى أقل من خمس عشرة سنة (وفى كل إخراج كان طرطوف يتجدد ويصبح راهنا فى تاريخ لا يكف عن التغيير، (م/٣ ـ ص٧٠). وفى مداخلته العائدة لعام ١٩٧٨ والمعنونة بـ (مأزق المسرح) يستخدم ونوس المفردتين اللتين يصوغهما عبد الرحمن منيف بعد سنين فى عنوان روايته (الآن.. هنا).

٢ ـ افتتح سعد الله ونوس بياناته لمسرح عربى جديد بمشهد ـ مقدمة، وجعل له عنوانا إضافيا (المسرح مرآة). وأعلن الكاتب هنا حلمه بالمرآة المادية (الواقعية) المفصلة على قد الستارة، والتى يرى فيها كل متفرج نفسه، لتتبدى ردود فعله على اللعبة الكبرى: الاجتماع.

قبيل ذلك كان قد عنون ما كتبه عن جان لوك غو دار بـ (سينما فى مرآة السينما ـ ١٩٦٧).

وبعد ذلك بعقود قال فى حواره مع جمعة الحلفى إن المرآة كانت وسيلته المثلى لرؤية نفسه ورؤية الآخر فى عملية انعكاس مركبة ومزدوجة، كى نكشف وبوعى شقى ثنائية العدو وازدواجيته: الصهيونى الداخلى والخارجى : (مجلة الحرية ١٩٩١/٣/٣١ ـ دمشق).

وكما فى مسرحية (الاغتصاب) التى عناها الكاتب فى هذا القول ، ستلى المرآة، أيضاً فى مسرحية (يوم من زماننا)، إن ركبت فدوى فى بيتها المرايا لترى جسدها من كل الجهات دفعة واحدة وباشراق مفاجئ. لكنها رأت كما تقول لفاروق تكوينات تتكرر وتتعاكس فى تعقد لا نهائى «وفى النهاية هذه هى الحياة»(م٢ ـ ص٢٣١).

هكذا، من المرآة ـ المجاز (أو بعبارة الكاتب: المرآة ـ الوهم) إلى المرآة ـ الواقع (الحياة بتعبير فدوى) يمضى السبيل بالمسرح والسينما والفن والأدب فى سعى دائب ، منذ البداية (مرآة غودار ١٩٦٧) حتى النهاية، فيقطع من الانعكاس الميكانيكي، ويشكل بصيرة جديدة تحدق فى المعيوش.

وهذا رسم آخر من رسوم (الواقع) لدى سعد الله ونوس، لكنه كالرسم السابق، وكالرسوم اللاحقة، لا يتكامل إلا بعد الخروج من تجزيئية الدرس إلى التركيب الذى أسفر عنه مشروع سعد الله ونوس.

٣ ـ ومن ذلك ما يعده الموقف الصحيح للأديب فى بلد متخلف، وهو «الانغماس فى الواقع أكثر فأكثر، بدلا من معاداته. فهمه والتعمق بمشكلاته بدلا من التعالى عليه. تفصيل دور يناسب هذا الواقع بدلا من توهم أدوار مطلقة ومربكة تنتهى بنا إلى الضياع أو القلق» (م١ ص٣٨٣). فالأديب الذى يعى واقعه، ويدرك مسئولياته فى تبديل هذا الواقع، ويحدد دوره دون أوهام، وبعيداً عن الملابس الجاهزة، لا يمكن أن تشله المعوقات وتلجم قوله (م١ ـ ص٣٨٤). إنها بديهية فى رأى سعد الله ونوس منذ العام ١٩٧٢.

منذ الستينيات كان ونوس يبحث عن صفة مسرحية ما، قادرة على الفعل فى الواقع الراهن (م١ ـ ص٤٥٩) ولئن رأى أنه فى نهاية السبعينيات قد بدأ يضيع (مشروعه)، فقد عاد وهو يصوغ

المشروع من جديد في منتصف الثمانينيات، عاد يتساءل: لماذا لا ننطلق من الراهن ؟ من وضع متفرجينا ؟ (م١ ـ ص٤٥٩).

ففعل الأدب والأديب، والمثقف والثقافة في الواقع، كان الهاجس الحار للكاتب على الدوام.

ولذلك ظل يتساءل «كيف يمكن أن يحقق المسرح جدواه إذا لم يحطم قوقعته ويتحول فعلا هنا والآن، فعلا حقيقيا يؤثر ويغير (م٣ ص٧٦).

٤ ـ ولإضاءة السبيل إلى ذلك الموقف الصحيح، وإلى ذلك الفعل المجدي، نرى الكاتب يبتدئ خروجه من الصمت بنقد نفسه وجيله، كما في مخاطبته لنوري الجراح: «لا تنس أنني واحد من جيل من الكتاب أخطأوا خطأ فاحشا حين ربطوا وبشكل عضوي بين فعاليتهم الإبداعية وفعاليتهم السياسية» (مجلة الحرية ١٩٨٦/٢/٢٢ ـ دمشق). وفي المقام نفسه يقول أيضاً: «أرى أننا مسئولون وبصورة عينية، عما حدث، لأننا لم نتعمق في رؤية واقعنا، وفي رؤية القوى الحقيقية التي تتصارع وتشكل هذا الواقع. ثم إننا مسئولون أيضاً لأننا لم نتحل بالجذرية الكافية لمواجهة الواقع».

ويصل هذا النقد إلى مداه حين يشخص في قوى اليسار الانسلاخ عن الواقع والعجز عن الغوص فيه ودرسه، والانصراف إلى الحلم بالتغيير.

٥ ـ ولإضاءة هذا السبيل أيضاً، هجس ونوس بالأيديولوجي والسياسي منذ البداية، حين كان يصوغ مشروعه، كما تجلو محاورته لبرناردورت عام ١٩٦٨، والتي يختمها برد المسرح إلى جوهره الأيديولوجي، وبأن الأيديولوجيا هي بالذات التي يمكن أن تحدد الطريق لرسم الواقع، فيعقب برناردورت: «بالضبط: كل شيء يتعلق بالأيديولوجيا» (م٣ ـ ص٢١٥)، أما في الصياغة الأولى للمشروع عام ١٩٧٠ فقد مضى ونوس إلى أن كل أدب، مهما بدا لاهيا في إثبات المضمون الأساسي للأدب، هو في جوهره ذو مضمون وبعد سياسيين. ولذلك فالمسألة ليست في إثبات المضمون السياسي للأدب، بل في تقويم الأدب والحكم على تياراته واتجاهاته من خلال مضمونه السياسي، بالإضافة إلى شحنته الجمالية.

ها هنا تترجع بقوة أصداء الستينيات من سورية والبلاد العربية إلى باريس، حيث كان للسياسي وللأيديولوجي ضغطهما الكبير، والذي استمر كذلك طوال السبعينيات. بيد أن سعد الله ونوس لم ينحن لهذا الضغط، بل دقق في العارض والأصيل منه، وصاغ ـ كمبدع ـ مفهومه الشهير في مسرح التسييس مؤكدا على أن القول : كل مسرح سياسي ـ ومنه كل أدب ـ لا يحل المشكلة.

ومن بعد ، عندما خرج من صمته وعاد يصوغ مشروعه نظراً وإبداعا ، ألح كما رأينا على نقد نفسه وجيله، ومن ذلك بالطبع نقده لما ترجع في البدايات من أصداء ضغط الأيديولوجي والسياسي على الإبداعي، كما في الهامش الذي أضافه في طبعة أعماله الكاملة (١٩٩٦) إلى ماكتبه عن عرض (الزير سالم ـ ١٩٧١) وهو : كم كنا متشددين في تلك الأيام (م٣ ـ ص٤١٦).

٦ ـ أما الخطوة الأولى بعدما تقدم فهي تشخيص الواقع. ومن مساهمة الكاتب في ذلك تصنيفه

لمشكلات (الواقع الراهن) بالاستبداد والسلطة، وبغياب المجتمع المدنى والدمج الاجتماعي، وبالتخلف والتبعية والتجزئة القومية، كذلك: القضية الفلسطينية.

هذه العنوانات العريضة، والتى لا تفتأ الألسن تلوكها، هى ما دأبت مسرحيات سعد الله ونوس على تجسيده منذ البداية، وسواء بالوثائقى فيها أم بالتاريخى أم باللعب أم بالإعداد أم بالتجريب، وهو ما سنرى بعضه فيما بعد، ونكتفى منه الآن بما أجملته مسرحية (يوم من زماننا) فى قولها: الواقع أشد قتامة وفحشا من قدراتنا التخيلية. كذلك ما أجملته هذه العبارات من محاورته مع نبيل حفار: نحن فى منعطف ينعطف ثم ينعطف، أى أننا لسنا فى منعطف تاريخى واحد. إننا فى مرحلة تاريخية متفجرة وأحيانا شبيهة بالرمال المتحركة (مجلة الطريق، العدد ٢ ، بيروت ١٩٨٦.

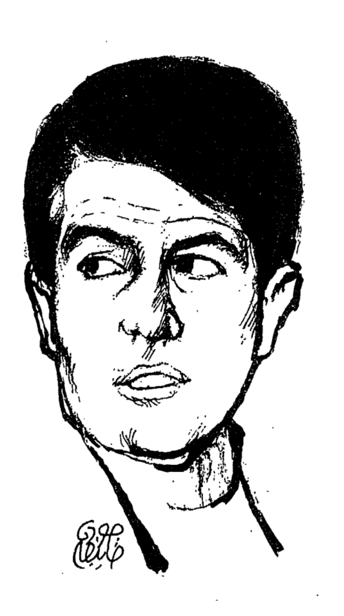
٧ـ والخطوة التالية قد تكون فى ترجمة الموقف الصحيح والفعل المجدى إلى تفاصيل واقتراحات لقد تساءلت (يوم من زماننا) عقب ذلك التشخيص للواقع: هل الأفق مسدود؟ وهذا التساؤل يستدعى المستقبل . فالتفاصيل والمقترحات سواء تأسست فى (الواقع الراهن) أم فى (التاريخ ـ الماضى) أم فيهما، إنما تنشد المستقبل.

ومما يرسم سعد الله ونوس من ذلك : الحوار. فما لم يبدأ الحوار الاجتماعى فإن الطريق ستكون مسدودة، والواقع التوتاليتارى المدجج بالسلاح والمال يلغى الحوار ويهمش الثقافة ويعمم الإعلان التلقينى والسطحي، ويتابع ونوس هذا الذى خاطب به نورى الجراح، فيقدر أننا نسير نحو أشكال من الحروب الأهلية، بغياب الحوار والمثقفون ـ كشعوبهم ـ يحتاجون إلى فترة مران على ممارسة الديمقراطية وقبول التعددية واعتماد الحوار. والمثقفون أيضاً محكومون بتقديم شهاداتهم على الواقع الراهن، ومحكومون بالأمل فى أن ذلك الواقع ليس واقعا نهائيا.

تلك هى عبارات الكاتب إبان خروجه من عزلته وصمته عام ١٩٨٦، حين دعا ـ كتفصيل واقتراح ـ إلى قيام ما يشبه الكومونات الثقافية. ويلح على الكاتب أن تتاح للإنسان إمكانية تأمل واقعه ومصيره وردود فعله إزاء الواقع، كذلك فرصة تقييم هذا الواقع والاستنتاج.

٨ ـ كما يتكامل ذلك مع ما سبقه، ويتكامل أيضاً مع التالى. فالواقع الراهن هو مصدر ثر وأساسى للإبداع، لكن استقاء (المادة) منه ليس جواز مرور تلقائيا إلى الإبداع، ففى محاورته مع نبيل حفار يؤكد الكاتب: «إن النهل من الحياة اليومية وأحداثها ولغتها وواقعها، واتخاذه مادة للعمل، إنما هوأيضاً مشروط بمستوى ومقدرة الفنان الذى ينهل منها». كما يحدد ما يعرف مسرحا ما، فى زمن ما ، وفى مجتمع ما، بالقول الجديد الذى يعكس حقا هموم هذا المجتمع وهذا الزمن. والجمالى فى أسّ ذلك القول الجديد.

لم يكن المسرح وحده تعبير سعد الله ونوس عن القول الجديد المستقى من الواقع الراهن والحياة اليومية. بل كانت السينما أيضاً. وها هو يتوقف مبكرا أمام تجربة جان لوك غودار فى نصب الكاميرا وسط اللحظة التاريخية بكل محليتها وعالميتها. ولن يلبث فى منتصف السبعينيات أن يشرع مع المخرج عمر أميرلاى بمشروع فيلم (الحياة اليومية فى قرية سورية) متمنياً أن يذهبا إلى قرية سورية،



ليعيشا فيها فترات ، ويرصدا مشاكلها وسائر جوانب الحياة فيها، بغرض تصوير حياتها اليومية وثائقيا، وعلى نحو يعكس الملامح الخاصة لتلك القرية وما تكتنفه من المشاكل الأساسية للريف.

وإضافة إلى السينما كانت مساجلات الكاتب الثقافية ومحاوراته وقراءاته للحياة الثقافية تعبيرا آخر لانشغاله باليومي والراهن والفني والتغيير، هكذا اتوقف مدققا فيما خاطبه به كاتب ياسين عام ١٩٧١ من أن المسرح هو الحياة، أو من أن الحياة اليومية لكل فرد منا هي سلسلة من المشاهد المسرحية، أو من أن في أعماق كل منا مسرح لا واعٍ. وهكذا دقق في ازدهار الرواية بين منتصف السبعينيات ومنتصف الثمانينيات، فافتقد في هذا الازدهار صورة النموذج الذي يمكن أن يعبر عن تلك المرحلة مما لا يغني عنها وجود نتف أو فتات من الواقع، ولا بعض المواقف التي تشي بالمرحلة.

وفي إنتاج الكاتب الكثير مما يتصل بذلك، كمحاورته لانطون مقدسي في الحداثة، أو مساجلاته مع نقاد أعماله ـ أحمد الحمو كمثال ـ ومع آخرين فيما يتعلق بالمهرجانات المسرحية وأزمة المسرح وسلوك الكاتب والقومية والتطبيع.

٩ ـ هذا اليومي والراهن يقود إلى البيئي والمحلي ـ وقد يكون العكس ـ فالأدب الجيد بنظر ونوس هو دائما أدب لصيق ببيئة محلية. والأدب الإنساني كان دائما أدبا محليا، كلما كان الأدب كذلك اغتنى بعده القومي وبالتالي أغتنى بعده الإنساني. وليس بوسع الأديب أن يكتب في الفراغ، ولا أن يستلهم المجردات. بل إنه حتى إن فعل ذلك جريا وراء وهم العالمية، فإنه يسقط ولا يترك أثرا ذا قيمة. فالأديب الأصيل مرتبط دوماً ببيئة محلية. وبقدر ما يكون تعبير الأديب عن البيئة أصيلا وصائبا فإن أدبه يخص المجتمع ككل، وربما كان يخص الإنسانية (م٣ ـ ص٣٨٩ ـ ٣٩١).

لقد كان هذا الهجس بالبيئي والمحلي مناط ما قام به ونوس من اقتباس أو إعداد. فهو يفسر ظاهرة الإعداد المسرحي جوهريا بحاجة كل مسرح إن إلى تحديد وتوضيح علاقته ببيئية ومرحلته التاريخية من خلال تعامله مع التر اث المسرحي. ذلك أن كل مسرحية تنبع من بيئة محددة، وتحمل خصوصية هذه البيئة، ما يعين أن فعالية المسرح تضيف أو تضمحل إذا لم يعرف كيف يحاور زمنه ويكون راهنا.

ومما يعني أن للنص المسرحي تاريخيته المتغيرة والمتنامية، فهو ليس معطى ثابتا، وفيه ـ كما يستعير ونوس من تعبير أميل كوفرمان ـ لحظة الإبداع الأول، ومن بعد لحظات المراحل ـ القراءات ـ الإبداعات المتتالية والمتعددة. ويجد المرء تعبيرات عديدة وثرية ومختلفة عن ذلك في تجربة سعد الله ونوس مع برشت وبيترفايس.وربما كانت ذروة ذا[illegible] اونه مع فواز الساجر بإعداد (تورندوت) و(يوميات مجنون).

***

هكذا نصب سعد الله ونوس المسرح مرآة لتكوين الجسد والعلاقة الإبداعية بين الفرد والجماعة وبين الجماعة، وهكذا أرسل النظر من وإلى هذا المسرح ـ الوجود: الآن وهنا، ليبدع الفعل في الواقع،

ابتداء بالنقد وباليومي، وتدقيقا فى الأيديولوجى والسياسي، ونشدانا لمستقبل اللعب باللعب. وتلك هى الرسوم التسعة التى تلمسنا فى المستوى النظرى للواقع عند سعد الله ونوس، فما هى رسوم التاريخ وماهى تجسيدات الرسوم جميعا فى الإبداع؟

فى واحدة من نفثات اليأس يرسم سعد الله ونوس عام ١٩٧٨ جنازة فردية ـ جماعية، ويتخلف الموكب بالزمن، والزمن بالتاريخ الشخصى والعام. وفيما ترك الكاتب من نظر فى التاريخ تنفرد مرة لحظة الماضى، وتتجدد دوما لحظات الماضى والحاضر والمستقبل، ويتوكد القول بصدد نظر سعد الله ونوس للواقع والتاريخ بعامة، على أن الأول جسد الحياة، والثانى روحها ولا فكاك بين الجسد والروح.

أما الآن فنضيف أن الجسد هو موضع العناية الأول والأخير لدى الكاتب. فمن أجله، من أجل الواقع الراهن بعبارة سعد الله ونوس، يأتى التبصر فى الفكر التاريخى والوعى التاريخى، ويجرى استلهام مفرداته الوثائقية أو الفلكلورية أو...

فنبدأ من تأييد ونوس لعبد الله العروى في تشخيصه لنقص الفكر التاريخى عند المثقفين العرب حيث تبدو ـ بعبارة ونوس ـ علاقتنا بالتاريخ مازالت تفتقر إلى التعامل مع وقائع ماضينا كصيرورة لها أسباب ونتائج، أى كصيرورة اجتماعية سياسية ثقافية، معقدة ومتنامية. لذلك يدعو إلى كتابة التاريخ بصورة علمية متحررة من وطأة ، الوحي والقداسة، وليس كتابة استعمالية تكرس مقولات أيديولوجية قومية أو دينية.

إن الفكر التاريخى الذى تطلبه قسطنطين زريق وعبد الله العروى وياسين الحافظ والياس مرقص، هو وحده برأى ونوس ما يمكن أن يسعفنا على مواجهة مشكلاتنا بأسئلة صحيحة ومقاربات معرفية مجدية.

ومثل الإلحا ح على الفكر التاريخى يأتى الإلحاح على الوعى التاريخي. ومن الأمثلة الناصعة لذلك قراءة الكاتب لمالك بن نبى ولسيد قطب، ونقده للوعى الجاهز، ابتداء بكتابته هو نفسه، كما يعبر لنبيل حفار عام ١٩٨٦: آخذ على مسرحياتى أنها مازالت تحمل بعض آثار الوعى الجاهز. وكما أضاف لم أكن أريد فى مسرحياتى أن أقدم وعيا جاهزا. وكان مهما بالنسبة لى أن أنقد وأحلل وعياً سائدا هو بالذات الذى يقود إلى الهزيمة والاستسلام.

وإذ يتصل أمر التاريخ بأمر المسرح والإبداع يبدو سعد الله ونوس منذ عام ١٩٦٨ حتى كلمته فى يوم المسرح العالمى عام ١٩٩٦، كأنما يتهجد تلك العبارة التى قالها برناردورت فى حوار ونوس معه:

وكما إننا لا نستطيع تصور نهاية للتاريخ فإننا لا نستطيع تصور نهاية للمسرح.

وقد كان (الاستلهام) أو (إعادة الإنتاج) تجسيدا أثيرا لما بين التاريخ والمسرح والراهن والمستقبل، لما بين الجسد والروح، وهو ما يمكن تلمس رسومه الكبرى فى التالى:

١ ـ بالعودة ثانية إلى عام ١٩٦٨، وحين كان الكاتب قد أنجز مرحلة مسرحياته الأولى ولبث

يتأمل مشروعه على وقع هزيمة ١٩٦٧، نراه يلح فى حواره مع جان مارى سيرو على سؤال النصيحة، ومن المهم أن تستعاد نصيحة المخرج الفرنسى بالانطلاق من كل ما هو حكاية شعبية وتقاليد، ومما يحفل به التاريخ الإسلامى من حكم شعبية وامثولات ونقد ذكى.

فيما بعد سنرى ونوس يحاجج شكسبير وبريشت ونهلهما معظم مسرحياتهما من حكايات الشعوب والتاريخ، من دون أن يعنى هذا النهل، ولا استلهام حكايات الماضى، بالضرورة، نوعا من الانكفاء أو الهروب. فما يفصل فى ذلك هو عمق المعالجة ومدى الشفافية التى يتحلى بها النص، والتى تشف باستمرار عن الراهن ومشكلاته.

٢ ـ بالإضافة إلى هذه (الحدود) للاستلهام يمضى ونوس إلى أن استلهام حكاية من التراث أو من التأريخ العربى لا يكفى لإبداع مسرحية عربية الهوية، كما لا يكفى لتوفير الأصالة، بل إن (التأصيل) قد أنجز على يد الرواد فى القرن الماضى وصولاً إلى توفيق الحكيم وما كان خلال عقود من استلهام التراث.

هكذا قد تكون أشكال الفرجة الشعبية وسواها من ذخائر التراث مجرد حلية شكلية، وليست – بذاتها – ضمانة لأية أصالة ، فما يؤصل المسرح هو قوله وكيفية قوله. وفى سياق هذه العملية المركبة تمكن الإفادة من تاريخنا وأشكال فرجتنا لعناصر فى البنية العضوية للعمل، وليس كتزيينات ملزوقة على العمل.

إن ما يحكم دعوى الأصالة والمعاصرة هو فى نظر سعد الله ونوس طبيعة المسرح كفن شرطى مرتبط بتاريخه الخاص. فالشخصية المعاصرة فى المسرح ليست دائماً تلك التى تعيش بيننا فى المجتمع حالياً، والحدوتة الواقعية (من الواقع الراهن) لا تعنى المعاصرة بالضرورة . فسواء أصبح المسرح من الواقع الراهن أم من التاريخ والأسطورة والحكاية القديمة .. فما يهم أن يكون ذلك قادراً على طرح إشكاليات الواقع الراهن بعمق ووضوح ، بذلك تكون المعاصرة.

٣ – لأن الاستلهام من التاريخ يوفر فرصة تأمل الجمهور لأمثولة يعرفها وفرصة لتدبره العبرة من الحكاية المتوارثة والشائعة ، كانت عودة سعد الله ونوس إلى المملوك جابر وابن خلدون وفيل ملك الزمان .. كما كانت عودته إلى الأمس القريب فى القرن التاسع عشر كما فى سهرته مع ابى خليل القبانى أو كما فى طقوس التحولات والإشارات. وتتصل هذه العودة بالذات بما شغل سعد الله ونوس من تجديد المسرح فى البداية، ومن أمر عصر النهضة، فى سنواته الأخيرة. ونشير هنا إلى المفارقة التى شدد عليه بين تجارب جمهور ١٨٨٠ – ١٩٠٠ مع اقتباسات يعقوب صنوع وأبى خليل القبانى ومارون النقاش .. من موليير وكورنى وسواهما، مقابل التجارب الأقل لجمهور ١٩٥٠ – ١٩٧٠ مع اقتباسات مسرحى هذه الفترة من المسرح العالمى، وإذا كان ذلك يتابع حديث الاقتباس والإعداد والتبيئة، فهو يصوغه من جديد عبر اتصاله بالتاريخ. وتقوم هذه الصياغة على كون المسرح (حاضراً) وحدثاً يتم الآن ، وليس فى الماضى. وفى هذا الحضور يمكن كشف الماضى والمستقبل معاً .

كذلك يقول ونوس: إننا نصنع المسرح انطلاقاً من الواقع، ومما هو جوهرى فى حياتنا. وإذ يدقق

التعبير يجعل المنطلق تفاعل الخشبة والصالة، والذى لا يتم إلا إذا كانت هناك اهتمامات مشتركة لها ملامح الواقع الراهن. وبالنسبة لونوس ليس حديث التاريخ والمسرح برمته تغذية للحنين إلى الماضي، ولا مواراة للإفلاس باستعادة بعض الرموز والأفكار الجاهزة. وفيما يعنى عصر النهضة العربية بالتمديد، فالمناط هو تدارك القطيعة اللاتاريخية - كما يسميها - التى باعدت بين إنجازات ذلك العصر وفكرنا الراهن.

٤ - بلغت بقوة فى تجربة سعد الله ونوس المسرحية توكيده على أن الشخصية المسرحية لا تملك بذاتها أية أبعاد خاصة. وقد جاء ذلك بصدد مسرحية (حفلة سمر..) ومسرحية (سهرة مع ابى خليل القبانى)، حيث مضى التوكيد إلى أن ملامح الشخصية ترتسم فقط بما تضيف من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخى العام ، مع أن المسرحية الأولى اشتغلت بالواقع الراهن، الأخرى استغلت بالقرن الماضي.

مقابل ذلك يأتى تصريح الكاتب حول مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) بنمو الشخصيات خلال فترة عمله بالمسرحية، ليس كحقائق تاريخية ، بل كشخصيات حية الآن، تعيش فى الواقع.

٥ - لعله من فضل القول إن الكثير مما تقدم فى الواقع والتاريخ والمسرح، يعنى أجناساً أدبية أخرى وفنوناً أخرى. ويزيد سعد الله ونوس ذلك وضوحاً فى متابعته للأعمال الأدبية التى حاولت - بعبارته - إحياء حقبات من تاريخنا المصادر والمطمور فى عتمة النسيان ، دون أن تفقد قيمتها وشحنتها التخيلية. وينظر ونوس إلى مثل هذه الأعمال كأعمال مقاومة ثقافية مجيدة، فالأديب فيها يستدرك تخاذل المؤرخ ، ويساعدنا على تلمس وعى تاريخى هو وحده الكفيل بأن نيشلنا عن دائرة الإشكاليات الزائفة التى تسد الطريق إلى المستقبل . وقد كتب سعد الله ونوس فيما تكرم به وخص غلاف الجزء الرابع (الشقائق) من روايتى (مدارات الشرق): "مضى الآن ما يربو على القرن، ونحن نضطرب فى غمار تاريخ يجيش بالأحداث والخيبات.

قضت أجيال ، وانهارت مشاريع أحلام.. وأفضى بنا المآل إلى مستنقع الانحطاط، والظلمات ، والحروب الأهلية.

وما كنا لنصل إلى هذا الحضيض ، لو أننا تمثلنا هذا القرن من تاريخنا ، وبلورناه ذاكرة حية نستفيىء بها ، ونتعلم مراكمة خبراتها. لكن أنظمة المغتصبين والصغار التى تعاقبت بعد الاستقلالات الشكلية، بذلك قصارى جهدها كى تمحو ذاكرتنا التاريخية، وتخفى فى طوايا النسيان تجارب شعبنا، ونضالات رجالاته طوال قرن من الزمان. فإن كل نظام يبدأ تقويماً جديداً ، فيعلن نفسه بداية التاريخ، وبداية الخليفة أيضاً.

.. وإذن كيف نجد وقائعنا؟ ومن الذى سيرحم ذاكرتنا التاريخية، ويحاول إحياءها؟

إنه الأدب .. وإنه الأديب .. وفى بلاد كبلادنا ، تكاد الكتابة أن تكون لغواً أو خيانة، إن لم يشكل التاريخ بعدها الجوهرى ، ومغزاها العميق".

* * *

لقد كان سعد الله ونوس - أولاً وأخيراً - مبدعاً . ولذلك يظل ما أرسله فى الواقع والتاريخ ناقصاً إن لم تمض القراءة إلى إبداعه. فبهذا الإبداع ينبتفى ضرر ما قمنا به تجزئ أو انتزاع من السياق، ويعود نظر الكاتب فى الواقع والتاريخ إلى اندغام الروح والجسد، إلى الحياة، فيبدو تطور النظر، وتترمم ثغراته ، كما تترمم ثغرات محاولتنا، والطريق التى سلكنا باعتماد صياغة الكاتب، حتى إن لم يشر معقوفان إلى ذلك.

ومادامت الإحاطة ليست غرضنا، فلعل الوقفات التالية أن تكون كافية:

١ - استلهم سعد الله ونوس مسرحية (الملك هو الملك) من الليلة الثالثة والخمسين من ألف ليلة وليلة ، وفى بدايتها يعلن زاهد أنها لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة فى أنظمة التنكر والملكية. ومن خارج النص يضيف الكاتب فى مساجلته مع أحمد الحمو أن هذه المسرحية لعبة لزاهد وعبيد وليست محاماة للواقع، بل أمثولة تساعد على فهم بعض ما يجرى فى الواقع واتخاذ موقف منه . والكاتب لا يفتأ يؤكد بصدد مبدعاته جميعاً أن (عكس) الواقع فقط، كما هو، ليس بالمسألة، بل المسألة هى محاولة الإشارة - عبر عكس الواقع - إلى آفاق أخرى وإلى واقع آخر يمكن الوصول إليه عبر التخلى عما يقيدنا من سلبيات ومن وعى زائف.

من خارج النص أيضاً يشرح الكاتب ما عنى بأنظمة التنكر والملكية: إنها المجتمعات الطبقية،، لاسيما البورجوازيات المعاصرة، عسكرية كانت أم لا ويخطىء الكاتب من ظن أن قصده فى هذه المسرحية هو مجتمعات الاستبداد الشرقى ، فالمجتمعات الطبقية ليست غير سلسلة معقدة من عمليات التنكر تصل فى ذروتها إلى التجريد المحض: الملك - الحاكم بعامة ، وبعد عقد من إنجازه لهذه المسرحية يصرح بدافعه إلى كتابتها : إنه فيض المسرح السياسى الذى جاء بعد هزيمة ١٩٦٧، والذى اكتفى بنقد البطانة والإدانة الأخلاقية للنظام، مما لا يحل مشكلة الواقع السياسي، فاستبدال ملك بملك لا يغير شيئاً جوهرياً فى الواقع، مادام النظام ذاته باقياً. والبديل هو تقويض نظام التنكر والملكية بالتهام ذروته ورمزه: الملك ، لذلك كان التهام الملك فى (الملك هو الملك).

وليس ذلك بالدافع إلى الكتابة وحسب، بل هو دافع ما فى المسرحية فى ميكانيكية وتطرف - بعبارة الكاتب نفسه - كانا مقصودين لمعارضة التفسير الأخلاقى للتاريخ، والذى يقوم المراحل التاريخية بمزاج الحاكم.

٢ - بعد سبعة عشر عاماً من (الملك هو الملك) جاءت (منمنمات تاريخية). وبالإضافة إلى اتصالها بتاريخ وتجربة مشروع سعد الله ونوس المسرحى والفكرى عبر العلامتين الكبريين (الواقع - التاريخ)، نحسب أن كتابة (منمنات تاريخية) و(طقوس التحولات والإشارات) أيضاً قد كانت على صلة عضوية بما طرأ فى الرواية منذ مطلع الثمانينيات - وفى سورية خاصة - من الحفر فى التاريخ وصياغة الذاكرة، والاسئلة التى توحد الأزمنة : الماضى والحاضر والمستقبل، فضلاً عما سبق ذلك منذ السبعينيات ، وتزامن معه حتى الآن، من اشتغال المفكرين على تلك الشواغل.

لقد عاد الكاتب فى (منمنمات تاريخية) إلى الوثيقة، وخلفه بخاصة بيتر فايس فى الوثيقة والمسرح الوثائقى حيث يتحقق تغريب أحد على المستوى الفني، وحيث تغدو المسرحية لعبة الوثائقى من جهة، وموضوعيته من جهة (مسرح داخل مسرح) ، ولكن كما أبدع ونوس تجربة فايس فى خلق آخر هو مسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) ، أبدع الوثائقى فى خلق جديد هو (منمنمات تاريخية)، فبحث فى المصادر والمراجع ، ونقل منها، ليدحض دعوى المثقف التقني، ويؤكد حاجة بلادنا إلى المثقف المنغمس بتاريخه والملتزم بواقعه والحريص على الثراء المعرفى والتجديد الإبداعي.

إنها القراءة المبدعة والإبداعية للتاريخ والثقافة والواقع. وهى القراءة التى تماثل بين المثقف التقنى والمثقف الذى يقدم نفسه على أنه ذو رسالة بتوكيده على ارتباطه بالواقع، لكنه بدلاً من أن يبدأ من الواقع، يحول القضايا الملموسة إلى إشكاليات ذهنية.

فمع (مثقف الرسالة) تطرح الثقافة قضاياها - أياً كانت أهمية هذه القضايا - بمعزل عن أحداث الواقع ، أو عبر تجاهل محزن لهذه الأحداث، فتفقد الثقافة تاريخيتها، وتقفز خارج حركة الواقع وصراعاته، وتتحلل من المرتكزات المادية التى تربطها بمجتمعنا ، فتغدو نشاطاً متعالاً فى أفق لاتجريد المحض. إن ثقافة كهذه فى نظر سعد الله ونوس ، تبنى واقعاً ذهنياً، ليس عاجزاً فقط عن أن يستوعب أو يفهم الواقع المادي، بل لا يمكن إلا إذا نفى هذا الواقع، ورفض أية علاقة معه، لتقوم ثقافة التضليل والاستلاب.

على هدى ذلك قرأ سعد الله ونوس فى (منمنمات تاريخية) شخصية ابن خلدون، فبدت شخصية المثقف التقنى الذى يتوارى خلف مقولات العلم للعلم. وقد جعل الكاتب. للنمنمة الثانية التى خص بها ابن خلدون هذا العنوان (محنة العلم). وفيها يجيب أبن خلدون على سؤال شرف الدين عن مهمة العالم، فيحددها بتحليل الواقع كما هو، ويكشف كيفيات الأحداث وأسبابها العميقة. لكن شرف الدين الذى يتساءل عما إذا لم يكن من مهمة العالم إنارة السبيل للناس وهدايتهم إلى ما يخرج بهم من الانحطاط ، شرف الدين الذين يقول : كان العلماء دائماً يحلمون ويبحثون عن السبل التى يعالجون بها علل عصرهم ، يجعله سيده يخاف من العلم البارد الذى يبرر كل وسيلة ويلتقط مقولاته من خراب أوطانه ، فيردعه السيد ولى الدين: متى تدرك أيها الشاب أن العلم هو العلم، وأن النعوت وتحيرات الأخلاق تفسد العلم وتملؤه بالضلالات.

لقد التفت عبد السلام العجيلى إلى هذا الجانب من شخصية بن خلدون فى مداخلته إلى الندوة الدولية المنعقدة حول هذا العالم فى الجزائر (تغزوات ١٩٨٣) كنموذج فى كل العصور لرجل الفكر أمام رجل السلطة ويرى العجيلى أن الفصلين اللذين خص ابن خلدون بهما تيمور لنك فى سيرته (التعريف) يكادان يكونان قصة متكاملة ترسم اللقاء التاريخى بين الفكر المتصور والمثال المادي، بين المنظر والتطبيق العملي، مما سبق منه اللقاء بين الإسكندر وارسطاليس ، والمتبنى وسيف الدولة، وسواهم. وابن خلدون هنا هو المفكر المعنى بالسياسة وبتطورات مرحلة تاريخية، وقد رسم تصوره للحاكم المثالى بعقليته المنفعلة (القابلة كما يعبر ابن خلدون) التسجيلية، فجسد تيمورلنك الصورة)

وحقق النظرية الخلدونية فى أن العصبية أساس الملك (مجلة الموقف الأدبي، العددان ١٤٩ - ١٥٠ لعام ١٩٨٣).

لكن سعد الله ونوس لا يقف عند اللقاء التاريخى بين المثقف والحاكم ، بل يتعمق فى عيش المثقف إبان محنة كمحنة حصار واحتلال تيمورلنك لدمشق، تلك اللحظة التى دفست بعالم آخر هو التازلى إلى الاستشهاد فتعلل المثف التقنى بوعكة لغيابه عن جنازة الشهيد - المثقف العضوى.

ومن المهم لقراءة هذه المسرحية، كما ألح بنفسه ، التبصر فيما يختتم به المؤرخ القديم دوماً فواصله ، حيث تغدو حالة بردى أشبه باللازمة، ففى البداية والخطر يقترب يجرى النهر ضعيفاً وتكثر فيه الضفادع وتنتن رائحته، ثم تخف الرائحة بعد المطر. ومع خروج السلطان برقوق إلى غزة باتجاه الشام يجرى الماء (فى بردى على زيادة). ومع تقدم تيمورلنك من بعلبل إلى الشام ووصول برقوق إليها بدأ (يقوى جريان الماء فى بردى) وعند خروج وفد الشام إلى تيمور كان جريان الماء على عادته، لكنه زاد زيادة كبيرة أثناء حصار القلعة ، ثم فاض ، وبخاصة بعد تغلب الغازين على القلعة بعون من أهل الشام . وعند اكتمال سيطرة النازى تختفى اللازمة حتى خاتمة المسرحية لتعود فى هذه الدلالة على استمرار التاريخ والصراع:

"وكان الماء يتدفق فى بردى بزيادة وشدة لم تعهدها دمشق منذ سنوات طوال". وكانت كلمات اللازمة قد تبدلت قبل ذلك فقط حين واجه عسكر السلطان برقوق عسكر تيمورلنك فى المرة الأولى وهزموهم، فغدت خاتمة فاصل المؤرخ: (ومازال البرد شديداً والأرض موحلة من الثلوج والأمطار).

وعلى إيقاع النهر - التاريخ تحدد هذه المسرحية انتماءها - كما كتب عنها عبد الرحمن منيف - إلى ذلك النوع من الأدب الذى يطالب بإعادة النظر، ليس فقط بالقناعات التاريخية السائدة والمستقرة، بل ويطالب أيضاً بمناقشة المواقف الأخلاقية التى يجب أن تتسم بها الثقافة، العلاقة بين المعرفة والسلوك ، دور الثقافة والمعرفة، وهل يجب أن تكون فى خدمة القوة والسلطان أم فى زيادة وعى الناس وصقل أرواحهم".

وعلى الإيقاع إياه يقوم أيضاً الحوار الذى ينشده الكاتب - فى حواره مع ماهر الشريف - بين وعى مرحلة تاريخية تقدم بكل كثافتها وإشكالياتها ووقائعها فى الزمن الذى تمت فيه، وبين وعى الواقع الراهن الذى يحيا به الكاتب والقارئ معاً. ولذا تكون - مثلاً - بيروت ١٩٨٢ فى البال لدى قراءة، أو كتابة هذه المسرحية. ولذا يتحين بالهنا والآن قول ريجانة: كلهم تتار يا شعبان. قومنا تتار والتتار تتار.

٣ - فى عام واحد هو ١٩٩٤ صدرت (منمنمات تاريخية) و(طقوس التحولات والإشارات) وفى الأخيرة عاد الكاتب إلى النصف الثانى من القرن الماضي، وإلى دمشق أيضاً. وكما لم يكن همه فى الأولى أن تقدم تاريخاً، بل تأملاً فردياً فى التاريخ يطمح إلى أن يتحول إلى تأمل جماعى ، لم يكن همه فى الأخيرة أن يقدم عملاً عن البيئة ، أو أن يقارب الحقائق الاجتماعية والتاريخية للنصف الثانى من القرن الماضي، بل كان الهم إثارة اسئلة ومشكلات يعتقد أنها راهنة ومتجددة . ومن ذلك

دور رجل الريف والذى يبدو انشغال الكاتب به يكبر فيما كتب بعد خروجه من صمته مع مسرحية الاغتصاب.

٤ - وفى العام إياه (١٩٩٤) نشرت مجلة (أدب ونقد) أيضاً مسرحية (يوم من زماننا) لتواصل (مباشرة) وليس (عبر التاريخ) اسئلة الراهن القدينة المتجددة. وفيها تردد اللازمة التى يرددها المؤلف فى فواصله (وكانت الساعات تدور) صدى لازمة بردى فى (منمنمات تاريخية). وتتجسد هنا اسئلة (الواقع الراهن) فى الشيخ متولى (رجل الدين) الذى يعد المدارس وعلومها موبقات، ويعنف مدرس الرياضيات فاروق على خوضه فى أعراض الناس إذ يحرض على (بيت الخطا): بيت الست فدوى التى تغدق الصدقات والهبات. كما تجسد تلك الاسئلة فى (الإدارة) عبر مدير ثانوية البنات وعبر مدير المنطقة والموجهة ثريا.. مما يوجزه خطاب مدير المنطقة: نحن نعيش وسط التغير الهائل الذى يطول كل شيء وتلك هى الثورة الحقيقية: الانفتاح على العصر.

وهى إذن أسئلة الدين والأجيال والسلطة والقيم والفساد والاستبداد ، وخصوصا عبر الجامع والمدرس، مما يضاعف على فاروق قلق اللغز- الألغاز ، ويدفع به وبزوجته التى باعت جسدها فى بيت الست فدوى لتعين زوجها ، يدفع بهما إلى الهتاف: الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام، ثم الأنتحار.

٥ - تلك الاسئلة - كجزء من أسئلة (الانفتاح - الراهن) هى من التعقيد والهول بمكان يعود إليها الكاتب فى (ملحمة السّراب - ١٩٩٦) مجدداً فى عقد عبود الغاوى وخادمة، عقد فاوست مع الشيطان.

يؤكد الكاتب على أن عناوين فصول المسرحية جزء من نسيج العمل، فلنتبين منها عنوان الفصل الثالث على الأقل: القرية هشة وعاصفة الجديد متوحشة.

إنها قرية عبود الناوى العائد من المهجر مدججاً بالمال وملاقياً زمن الانفتاح، ليقيم حلمه بمشروع سياحى وفى هذه السيرورة يشرع الشيخ عباس (رجل الدين مرة أخرى) زيجات الناوي، ويقلب الانفتاح حياء القرية عاليها سافلها ، فتتنبأ مريم الملقبة بالزرقاء (زرقاء اليمامة) بالغواية التى لا تقاوم ومخيمة على القرية، وبمطر من الأشياء الملونة والنفايات ، وبسعار الناس وهم يتناهبونها، وكأنهم سكارى فقد فقدوا البصائر والضمائر. بيد أن بسام يلوى عن أيام الزرقاء وعبود الغاوي، لاثباً على الوعى والإرادة من أجل الطريق الصحيح. ووسط هذه القتامة المهلكة (لنتذكر انتحار فاروق ونجاة فى المسرحية السابقة) يدع الكاتب فى البعد شمساً تشرق بعد انقشاع هذا الليل الطويل الطويل، كان يمكن للناس أن يبصروها لولا أنهم استعجلوا موت رائيتهم (الزرقاء).

٦ - هذه الوحشة والقتامة اللتان ترينان على (يوم من زماننا) و(ملحمة السراب) ، ترينان أيضاً على المسرحيات الأخرى التى كتبها الكاتب بعد ما خرج من صمته عام ١٨٩٨ بمسرحية الاغتصاب. والأمر نفسه كان قد ختم به الكاتب شوطاً من مشروعه عام ١٩٧٩ فى مسرحية (رحلة حنظلة...) ليبدأ إثرها الصمت ، ولعل التوقف عند هذه المسرحية ضرورى هنا، لنتبين فعل الواقع

وأسئلته في برازخ رحلة الكاتب.

لقد أعلن حرفوش في بداية هذه المسرحية أن حنظلة هو شخصية المرحلة. وفي رحلة هذه الشخصية من عمله في بنك الازدهار والعمارة كعداد فراطة، إلى السجن، إلى البيت، إلى الطبيب والدرويش (رجل الدين) والمثقف الحكيم وجريدة الوطن وأخيراً: الحكومة، عبر ذلك: الهواء الطلق، في هذه الرحلة يتضاعف انسحاق حنظلة وتعرية المرحلة وسطوة القمع والفساد وعموم الخراب من كل لون، وتتجلى ذروة ذلك في عيادة الطبيب إذ يحدث حرفوش عن الطب البسيكو إعلامي الذي أفلح في علاج بعض الأمراض المزمنة الوبائية التي كان البرء منها مستحيلاً، كالاكتئاب والإحباط الجنسي والشبق السياسي والانقسامات الطبقية وحالات القلق الوطني، وهذا التقدم (العلمي) لهذا الطب جعله واحداً من أهم أسس الاستقرار في المجتمعات المعاصرة.

ويضيف حرفوش إلى قول الطبيب. وتدعيم الأنظمة القائمة. وفيما يشبه العراضة بين سؤال للطبيب وجواب للمرضة نرى الطب البسيكو إعلامي يحول المواطن حملاً وديعاً، ويجعله يتحمل القمع والفقر والفساد وأزمات السكن والنقل والتموين . ويضيف حرفوش: احتلال الطنب الكبرى والطنب الصغرى وضياع فلسطين.

ثم يتتالى الحوار بين حرفوش والمرضة في معالجة هذا الطب للتجزئة والهزائم والمذابح: إنه معجزة العصر.

أما الدرويش ، فيسمى (حكة الشيطان) تلك الاسئلة التي يشكو له حنظلة انفجارها إثر توقيفه وفي ختام المسرحية يطبق صوت الحكومة على كل صوت: إن المسيرة مقدسة ، مسيرة الشعب تحت الحكومة والحكومة فوق الشعب ، ستمضي حاشدة مدوية...

بهذه الأسلوبية التي تتصادى فيها أسلوبية ذكريا تامر ومحمد الماغوط وناجي العلي (من القصة إلى الدراما التليفزيونية إلى الكاريكاتير) أقفل سعد الله ونوس القول على مرحلة وهو يشير إلى تاليتها المعنونة بالانفتاح ، مما تحيا في العقدين الأخيرين. وعنوان الانفتاح أهل مع مآل الصراع العربي الإسرائيلي منذ السبعينيات إلى يوم غير معلوم. فهل كان ذلك ما جعل الكاتب يبدأ مرحلته الأخيرة وخروجه من الصمت بمسرحية الاغتصاب؟

٧ – ربما كانت هذه المسرحية المجلى الأكبر في مشروع الكاتب لأسئلة الجسد والروح ، والواقع والتاريخ، في جدلها ،ويلفت الكاتب في حواره مع جمعة الحلفي إلى أن الوعي التاريخي هو وعي بطرفي المشكلة ، وبجدلية هذه المشكلة ، وبطابعها الظرفي والشمولي.. كما يتشدد الكاتب في مقدمة المسرحية على نظره إليها كمقطع وما يحمل من تغيرات: إن الوعي التاريخي هنا يعنا هي الإبداع الفني أو هو شرط جوهري له . فالواقع في حراك، والتاريخ يتشكل ، ولذلك فالمسرحية هذه نص مفتوح ، قابل للزيادات والتعديلات التي تمليها التطورات. فالرواية الفلسطينية في (الاغتصاب) لا تختتم قولها بل تدعه مشرعاً على أفق مفتوح، مما يوفر للإضافات والتغيرات تحقيق راهنية العرض. كذلك الرواية الإسرائيلية، وإن بدرجة أقل . فالمشروع الصهيوني شبه مكتمل

بين صقوره وحمائمه أما المشروع الفلسطيني فيتشكل بين سلطة الحكم الذاتي التي لم تكن قامت عندما رُكتبت (الاغتصاب) وبين امكانية الدولتين الفلسطينية والإسرائيلية وبين الهيمنة الإسرائيلية المطلقة وبين الحلم بتحرير فلسطين ، كل فلسطين.

لذلك انبنت المسرحية ذلك البناء المتناص مع التوراة، وتوازي وانجدل سفر الأحزان الفلسطيني وسفر النبوءات الإسرائيلي ، فبدت الفارعة تلقن الطفل وعد فلسطينيته، وبدت الأم وجدعون وموشين ومائير يلقنون الدكتور منوحين صهيونيته. ومع عذابات دلال والفارعة وإسماعيل ومحمد وتحولاتهم نحو المقاومة ونحو الخيار الحاسم: إما نحن وإما هم، تتعزز على الطرف الآخر الوحشية وتكون أيضاً التحولات التي تجعل راحيل تتساءل: إلى أي حضيض نهوى ، والسؤال عينه يردده اسحق.

أما الخاتمة فقد جعل الكاتب سفرها بينه وبين الدكتور منوحين الذي دشن ترتيلة الافتتاح بقوله عن إسرائيل: هذه مملكة العصاب والجنون.

وينعى الكاتب على أن سفر الخاتمة حوار محتمل ، وليس إذن محتوماً ولا وحيداً، وعبره ترى الكاتب يعلن شخصية الطبيب النفسي ابراهام منوحين – لنتذكر الطبيب النفسي في : رحلة حنظلة – فأمنية أكدت إمكانياتها مواقف وشهادات بعض اليهود الشجعان. وهي الأمنية التي من دونها يصبح التاريخ في نظر الكاتب أفقاً مظلماً، ويعلن الكاتب أيضاً مشقة تقديم لشخصية منوحين بسبب الريبة التاريخية التي تمنع الاعتراف بوجودها، وبسبب الغوغائية السياسية التي تحول دون تمييزها، وبسبب خوف المهزوم من الخديعة، وبسبب برزخ الضحايا والجراح. لكن ظهور شخصية كمنوحين مهم كي تنحى الأكاذيب وتطل على أفق تاريخي جديد. أما الكاتب نفسه فيبدو لمنوحين شخصية مفعمة بالرفض والاحتجاج . ويضيف الكاتب هنا أنه شخصيته تدرك أن الصهيونية ورطة للعرب واليهود على حد سواء.

لقد أفزعت عبارة (إما نحن وإما هم) الدكتور منوحين ، فحددها الكاتب بمائير وجدعون وموشي. وفي التعديل الذي أنجزه الكاتب على هذه المسرحية صيف ١٩٩٠ باتت العبارة: (إما نحن وإما...) ولقد قام الكاتب بالتعديل وكإفادة من النقد الذي لاقته في القراءة وفي عرض جواد الأسدي . واقتصر التعديل كما بين الكاتب على الطرف الفلسطيني بتعديل ذلك الخيار – العبارة، وبتعميق الحبكة الفلسطينية في المسرحية وإضفاء خصوصيات فردية على الشخصيات وتعميق بعدها الذاتي والإنساني معاً. وهو نقيض ما مر بنا من توكيده على الذاتية الشخصية في مسرحيتي (حفلة سمر...) و(سهرة مع أبي خليل القباني) ولكنه يتابع ما مر عن شخصيات (مغامرة رأس المملوك جابر).

ولعل تعديل عبارة الخيار الحاسم قد جاء ليؤكد قول الكاتب في الصهيونية الداخلية. فمشكلتنا بحسبه مزدوجة ، لأن للصهيونية الآن امتدادها العضوي في النظام العربي الراهن، كإنما يتصادى فيه خطاب انطون سعادة قبل أربعة عقود من (الاغتصاب) عن يهود الداخل. ويدرك ونوس أن ما

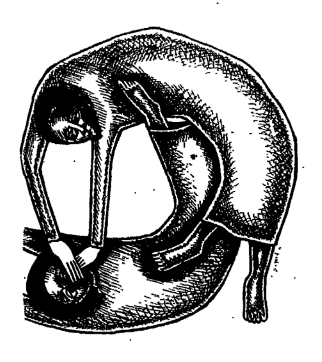
ينتظره بعد هذه المسرحية هو عداوة الصهاينة الإسرائيليين والصهاينة العرب، لكنه تقدم بشجاعة إلى ما ينتظره، وبمسئولية تاريخية، ليقول قوله فى الشأن الواقعى التاريخى الأكبر، ولئن كان قد أرسل فى الخاتمة بمنوحين إلى المصح وهو يدعو الكاتب إلى تبادل الإشفاق، فقد أضاف الكاتب احتمال الأمل إلى الاشفاق، كما أضاف فى التعديلات تساؤل دلال: هل إسرائيل شىء والصهيونية شىء آخر.

هل كان ذلك استسلاماً أم خلاصاً أم حيرة، أم أنه بحق قطع مع الديماغوجى السائدة، ومحاولة للخروج دون مصادرة الاحتمالات الأخري، وتوكيد على العادل والإنساني؟ هل هى الأوهام؟ أية أوهام إذن؟ هل هو احتمال الأمل؟ أى أمل إذن؟

لقد كان سعد الله ونوس على الدوام يتشدد على ترابط مواقف الكاتب فى حياته وفى كتابته ولعله لذلك زج بنفسه كشخصية فى هذه المسرحية، ولطالما أكد بعد ما عصفت الحرب والسلام بعيد صدورها أنه ضد المفاوضات الجارية لأنها لن تعود إلا بالاستسلام. لكن ضجيج مثقف الاستسلام، والمثقف ذى الرسالة الذى تحدث عنه كما رأينا، وصمت المثقف التقني، وسواهم كثيرون ، لا يريدون أن يسمعوا ولا أن يفقهوا. أما سعد الله ونوس فقد كتب (فصد الدم) منذ عام ١٩٦٣، وابتدأ من الرحيل الأول (١٩٤٨) الذى شغل فى الآن نفسه غسان كنفانى بامتياز، كما ابتدأ من الانقلابات العسكرية ليصل إلى نبوءة المقاومة فى شرطها الأول: أن يقتل على بعضه الفاسد (عليوة).

* * *

وهو ذا سعد الله ونوس إذن: مشروع فى الواقع والتاريخ نظراً وإبداعاً، ينفتح بموت صاحبه، شأن المبدعين الكبار، يقارب الحياة - كما قال فيه أدونيس - بطريقة جديدة وجمالية جديدة، ويفتح كالمبدعين الكبار فى نتاجه فضاء آخر.



د | دراسة

"الاستقلال الثقافى" فى زمن العولمة؟

د. ماهر الشريف

من أين ينبع التشوش الفكرى الذى ولده مصطلح "العولمة" أو "الكوكبة"؟.

إن هذا التشوش ينبع كما يبدو لي، من التناقض الكامن فى هذه الظاهرة بين الوعد الإنسانى الذى تحمله وبين شكل تمظهرها الحالى. فالعولمة تعكس التقدم الكبير الذى بلغته سيرورة توحيد العالم، التى أطلقتها الرأسمالية قبل عدة قرون، والذى بات معه الفصل بين "داخل" و"خارج" عند تحليل الديناميات السياسية والاقتصادية والثقافية التى تشهدها المجتمعات، أمراً صعباً ، فبفضل ثورة الاتصالات والمعلومات، تغيرت صلة الإنسان بالمكان، بصورة جوهرية، وبات "العالم" أو "الكوكب" يفرض نفسه كوحدة تحليل رئيسية لفهم وإدراك الأحداث المحلية، كما طرأ تحول جذرى على مفهوم الزمن الذى لن يصبح عالمياً فحسب، بمحو المسافات والحدود الجغرافية، بل أصبح قصيراً وقصيراً جداً.

ومن جهة أخرى، تبين ظاهرة العولمة أن الخلق والإبداع الإنسانيين، القائمين على استغلال العلم وتوظيف المعرفة فى الإنتاج، لم يعد لهما حدود، وأننا بتنا على عتبة دخول عصر الإنسان -السوبر مان الذى تخيله عدد من المفكرين والفلاسفة فى نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وعلى أساس سيرورة توحد العالم المتسارع والمعرفية الهائلة التى بات يملكها الإنسان، صار

من المشروع الحلم بقيام عالم جديد تحل فيه كل المشكلات الخطيرة التى يواجهها النوع الإنساني ويتحقق فيه تقدم عظيم للحضارة الإنسانية.

غير أن هذا الحلم ما أن يرتسم فى المخيلة حتى يصطدم بواقع معيوش متعارض معه تماماً، إذ أن العولمة بشكل تمظهرها الحالي، سياسياً واقتصادياً وثقافياً، ليست ، فى الحقيقة، سوى شكل جديد من أشكال السيطرة والهيمنة ، إلى درجة أن كلمة "استعمار" صارت تلازمها كظلها: "استعمار السوق" ، "استعمار الصورة"، "استعمار سيبرنتى"... إلخ.

****

وبغض النظر عن الشحنة الايديولوجية التى يمكن أن تتضمنها كلمة "استعمار"، إلا أنها تعبر ، تعبيرا صادقا، عن أشكال تمظهر هذه العولمة، لاسيما عندما يتعلق الأمر بـ "استعمار السوق" ، السوق التى لا يحركها سوى البحث عن الربح ومعاظمته، ولا تضبطها أية قيود ولا تخضع لأى تخطيط وتتخذ هذه السيطرة أشكالاً مالية وتكنولوجية فى الأساس، تتمثل في تفاقم مشكلة المديونية الخارجية، التى يعانى منها ما يقرب من ٨٠ بلداً، وبروز ظاهرة انتقال رؤوس الأموال من "الجنوب إلى الشمال" تحت شكل خدمة الدين الخارجي، وفى التهميش المتزايد لعدد كبير من بلدان العالم فى نظام التجارة العالمية التى صارت تتمركز ، أكثر فأكثر ، حول الأقطاب الرأسمالية الثلاثة ، وفى خفض أسعار المواد الخام، أما أشكال السيطرة التكنولوجية فيجرى التعبير عنها من خلال بروز تقسيم جديد للعمل على النطاق العالمى ، نتج عن تحكم عدد قليل من البلدان بالتكنولوجيات المتقدمة وحرمان القسم الأعظم من الشعوب والأمم من الاستفادة من نتائج البحث العلمى المتدفق وتوظيفها فى تطوير الإنتاج ووسائله، وفى مجال تكنولوجيات الإعلام بالذات ، أدى التطور الكبير الذى طرأ على هذه التكنولوجيات فى السنوات الأخيرة إلى توسيع مجال هذه السيطرة، حيث ظهر بأن ما سمى بـ "اوتسترادات الإعلام" ، التى صورت بوصفها تعبيراً عن تقدم حاسم فى ميدان تقاسم المعرفة لم تكن فى الواقع، سوى أداة إضافية للسيطرة: سيطرة "الشمال" على جزء كبير من "الجنوب"، وسيطرة الولايات المتحدة الأمريكية على شركائها ومنافسيها فى "الشمال" نفسه(١)

أما حوامل هذه السيطرة "الاستعمارية" الجديدة فهى امبراطوريات اقتصادية من نمط خاص، برزت فى عالم المال والتجارة والإعلام، وصارت تتحرك على نطاق العالم بأسره، تحت شعار "كل السلطة للأسواق"، تنقل أموالها بسرعة الضوء، قافزة فوق الحدود والدول ، وغير عابئة بالنتائج الاجتماعية الخطيرة التى تترتب على سياستها . ويتوقف ايغناسيو رامونيه، مدير شهرية "لوموند ديبلوماتيك" ، أمام كيفية نشوء سلطات نهاية القرن هذه أو "أسياد العالم الجدد (٢) كما يسميهم ، فيذكر بأن ثورة الاتصالات وتعميم

المعلوماتية على معظم قطاعات الإنتاج والخدمات قد أحدثا انقلاباً فى نظام العالم، لا سيما فى نظام عالم المال. وخلقا عبادة جديدة هى عبادة السوق، فالتبادل الفورى للمعطيات بات يتم على مدار ٢٤ ساعة. وصارت البورصات المالية المرتبطة فى ما بينها، تعمل دون توقف، يحركها عد ضئيل من المختصين يمثلون "أسياد السوق"، ويستطيع الواحد منهم بحركة بسيطة أو كلمة أن يتسبب فى خفض قيمة العملات وفى انهيار البورصات.

وأدى تشابك الأسواق المالية وعولمة رؤوس الأموال إلى تدويل الاستثمارات واختفاء الطابع القومى لرأس المال.، كما صارت البضائع تفقد صبغتها القومية وبات من الصعب نسبها إلى جنسية محددة، إضافة إلى أن الجهاز الإنتاجي، الذى يوزع عملياته على أكثر من موقع، أخذ يستقل، أكثر فأكثر، عن موطنه الأصلى . وباندفاع المؤسسات المالية الكبيرة والشركات متعددة الجنسية على صبغة عالمية وصار يخرج ، إلى حد كبير ، عن نطاق تحكم الدولة القومية.

واستناداً إلى أشكال السيطرة، التى يمارسها "أسياد العالم الجدد" لا تتخذ العولمة – كما يزعم – شكل بناء فضاء اقتصادى عالمى يقوم على الاعتماد المتبادل" ، وإنما تبرز بوصفها حرباً تجارية ومالية قاسية تزيد من حدة الاستقطاب وتؤدى إلى تعميق الهوة، فى مستوى التطور، بين بلدان "الجنوب" وبلدان "الشمال"، وإلى مفاقمة المشكلات الاجتماعية فى بلدان "الجنوب و"الشمال" على السواء، حيث تتسع فى البلدان الأولي، الخاضعة لوصفات صندوق النقد الدولى والبنك الدولي، مساحات الفقر وتتضاعف معدلات التضخم، وتلجأ السلطات الحاكمة إلى فرض التقشف على الموازنات وضغط الأجور وتصفية وبيع مؤسسات قطاع الدولة وخفض النفقات الاجتماعية، ولا سيما فى مجال الصحة والتعليم ، فى حين تتفاقم فى البلدان الثانية ظاهرة البطالة ، خصوصاً فى صفوف الشباب، ويتسع حجم فئات المهمشين وتنامى الفوارق فى المداخيل بشكل كبير وتصبح دولة الرفاه من ذكريات الأمس.

والخطير فى الأمر أن "أستعمار السوق" أخذ يسعى للهيمنة على حقل الثقافة. موظفاً فى ذلك ايديولوجيا تزعم موت الايديولوجيات كى تؤبد وتسوغ هذا الشكل الجديد من السيطرة؛ وإذ انطلقت عملية تصنيع هذه الايديولوجيا(٣) من الولايات المتحدة الأمريكية ، فقد باتت تحملها اليوم "نخبة" كونية متجانسة تسعى إلى تنميط العادات والثقافات وطرائق العيش على نمط واحد، تختزل الحريات إلى "حرية التعبير التجارى" وحقوق المواطن إلى "حق التمتع بسيادة المستهلك" ، وتشيع خطاباً يعتبر أن التاريخ قد انتهي، وأن حاجة الإنسان للنضال من أجل التغيير قد انتقلت وما على الإنسان إلا أن "يتكيف" باعتبار أن الوضع القائم هو سقف التطلع الإنسانى وأنه لم يعد هناك من خيار ، سياسى أو اجتماعى ، سوى خيار الرأسمالية القائمة ، وفى نظر مروجى هذه الايديولوجية ، أصبح التنافس هو القوة الحقيقية المحركة للتاريخ ،

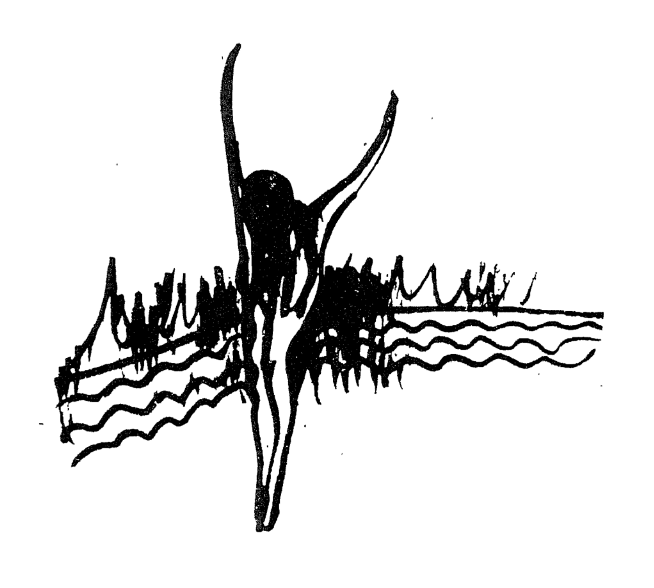
"والسوق هي التى يجب أن تحكم وما على الحكومة سوى أن تدير"، أما الدور الذى كانت تقوم به الدولة فيمكن أن تضطلع به ، اعتباراً من الآن ، شبكات عالمية تتشكل من منظمات خيرية وتطوعية.

ويبشر أنصار هذه الايديولوجيا بأننا قد بتنا ، فى عالم المعلوماتية، على عتبة طور جديد و"رائع" من أطوار التطوّر الإنسانى، وأن القضايا التى واجهها الإنسان فى العالم الصناعى "المتقادم" لم يعد لها من معني، وفى الواقع ، فقد استفاد مروجو هذه الايديولوجيا من أزمة الايديولوجيات والمشاريع التحررية التى حملت للإنسان وعداً بالتغيير، لكنها أخفقت فخلفت اليأس والاحباط، كما استفادوا من التطور الذى طرأ على تكنولوجيات الاتصال ومن بعض الظواهر الخطيرة التى برزت فى العقود الأخيرة، ومنها ظاهرة الانتقال من "حضارة الكتاب" إلى "حضارة التلفزيون" وهى الظاهرة التى جعلت من التلفزيون منبعاً أساسياً للمعرفة، وهى معرفة مبسطة يتملكها المشاهد دون أن يبذل أى جهد نقدى ودون أن يعبأ بخلفيات ولا بأبعاد الأحداث التى يشاهدها.

فحتى زمن قصير مضي، لم يكن الإعلام يكتفى بتصوير الحدث فحسب، بل كان يشرحه ويبين خلفياته وأبعاده كذلك؛ أما اليوم فقد فرضت الأخبار المصورة تصوراً مختلفاً كلياً للإعلام، الذى صار يجعل الإنسان شاهداً على الحدث ليس إلا؛ وهكذا برز الوهم الخادع بأن "المشاهدة تعنى الفهم والإدراك"، وفى كل بلدان العالم بات الوقت الذى يخصصه الإنسان لمشاهدة التلفزيون أكبر بما لا يقاس من الوقت الذى يخصصه لوسائل الإعلام الأخرى؛ ففى الولايات المتحدة الأمريكية يمضى المواطن الأمريكى ، وفقاً لبعض الاحصائيات ٥٦ يوماً فى مشاهدة التلفزيون و١١ عاماً من عمره عندما يبلغ الثانية والسبعين، وتعترف تقارير عديدة، ومنها تقرير نشرته اليونسكو مؤخراً، بأن التلفزيون ينمى ثقافة العدائية ، خصوصاً بين الأطفال ، ويشجع تحول العنف إلى ظاهرة عالمية.

لقد أدى طغيان الصورة وضعف قيمة الكلمة إلى دخول الصحافة المكتوبة ، نتيجة تأخرها عن مواكبة الحدث ، فى أزمة هوية خانقة تجلت فى تراجع توزيعها يوماً بعد يوم، كما أدى طغيان الصورة إلى تغيير العلاقة بينها وبين الصوت؛ فمزاوجة موسيقى البوب والفيديو ، وانتشار الفيديو كليب، غيرا التوازن بين الأغنية وصورة المغني، فبينما كانت الصورة فى الماضى ملحقة بالموسيقى باتت الموسيقى اليوم هى فى خدمة الصورة التى هى بدورها فى خدمة حملة إعلانية للتسويق التجارى(٤). وقد تسبب هذا الطغيان فى ارتفاع أصوات عديدة تدعو إلى مراجعة مبدأ التداول الحر عندما يتعلق الأمر بالصورة على اعتبار أن الاختلاف بين المشاهدة والقراءة هو اختلاف جذرى لأن الصورة ليست بريئة ولا محايدة ، وبخاصة الصورة المتحركة التى تقلد الحياة(٥).

إن الثقافة مهددة اليوم بالخضوع إلى القواعد نفسها المعمول بها فى سوق البضائع. فالإعلانات التجارية باتت تطغى على كل وسائل الإعلام والاتصال بما



فيها شبكة انترنت. ونظراً إلى أن صناعة الثقافة الأمريكية، هى المسيطرة عالمياً ، لا سيما فى مجال السمعى البصرى(٦) وهى القادرة أكثر من غيرها على استخدام التكنولوجيات الطليعية ، اصبحت الشعوب والأمم تواجه اليوم خطر إقامة فضاء ثقافى عالمى على النمط الأمريكى يكون فى خدمة المتطلبات السلعية.

وأمام جدية هذا الخطر، تتصاعد فى البلدان المختلفة، بما فيها الحليفة للولايات المتحدة الأمريكية، الأصوات الرسمية والشعبية الداعية إلى اعتماد مبدأ "الاستثناء الثقافي" و"الاستبعاد الثقافى" ففى كندا، أعلنت السيدة شيلا كوبس ، نائبة رئيس الوزراء سابقاً ووزيرة حماية التراث، فى تصريح ادلت به قبل فترة ، أنه "إذا ما واصل الأمريكيون فرض سيطرتهم على الجماعة الثقافية العالمية، باستعمال الوسائل التى يمتلكونها، فعليهم أن يتوقعوا لجوء الآخرين إلى إجراءات انتقامية بحقهم (٧) وكانت الحكومة الكندية قد فرضت على الإدارة الأمريكية استبعاد كل الصناعات الثقافية، لا سيما فى مجال السمعى البصري، من اتفاقية التبادل الحر التى ابرمت قبل سنوات بين البلدين. أما فى فرنسا، فقد بات هناك إجماع قومى على ضرورة التمسك بمبدأ "الاستثناء الثقافى" واتخاذ كل الإجراءات الكفيلة بضمان حماية اللغة الفرنسية والإبداع الثقافى الفرنسي، والمثير فى الأمر أن الإدارة الأمريكية التى تتمسك بحرية التجارة فى مجال الصناعة الثقافية، وتشجع التوجه إلى خصخصة قطاعات الإعلام والاتصالات فى البلدان الأخري، لاتزال تتعامل مع هذه القطاعات على أساس كونها شأناً من شؤون الدولة الاستراتيجية وتستمر فى تقديم الدعم غير المباشر لها (٨).

ومن جهة أخري، فإن خطر هذه السيطرة على الجماعة الثقافية العالمية، والذى نجم عن "استعمار السوق" التى تتمظهر به العولمة قد أثار ردود أفعال عديدة ، على مستوى العالم بأسره وشجع على تنامى الأصوليات الدينية والقومية وعلى تصاعد دعوات الانكفاء والتقوقع على الذات والاحتماء بالهويات، ولم تقتصر ردود الأفعال هذه على البلدان التى تحتل موقعاً غير متكافىء فى إطار النظام الرأسمالى العالمي، بل شملت كذلك البلدان الرأسمالية المتقدمة نفسها، ففى هذه البلدان صارت قطاعات واسعة من الناس تشكك فى جدوى التقدم التكنولوجى وتعتبره، بعد أن أصبح محركه هو البحث عن الربحية التجارية فقط، مولداً لكل الأزمات ، وتلجأ أكثر فأكثر ، إلى أشكال لا عقلانية من التفكير وإلى ممارسات غيبية أو إلى "جنة" المخدرات والكحول . ففى أوروبا ، بات أكثر من أربعين مليوناً يترددون سنوياً على منجمين ومشعوذين يدعون القدرة على الشفاء من الأمراض ، كما تتزايد بنسب كبيرة أعداد المنتسبين إلى الطوائف الظلامية وإلى الحركات الخلاصية التى تبشر بقرب ظهور "المخلص"، والتى وصل عدد مريديها فى أوروبا إلى ٣٠٠ ألف. أما

فى الولايات المتحدة الأمريكية ، فينمو بشكل متسارع نفوذ الحركات اليمينية المتطرفة الداعية إلى "النقاء العنصرى" والميلشيات المسلحة التى تعرب عن معارضتها للعولمة وللشركات المتعددة الجنسية وللأمم المتحدة .

ومن جهة أخرى ، يشهد الغرب ، كردة فعل على طغيان السلعة ، تحولاً نحو ديانات وفلسفات الشرق الروحية ، حيث تشير التقديرات إلى أن معتنقى البوذية فى أوربا قد وصل إلى مليونين ونصف المليون ، وبلغ عدد معتنقيها فى الولايات المتحدة الأمريكية ما يقرب من خمسة ملايين(٩).

****

والآن ، وبعد أن عرضت بعض الأفكار عن العولمة وشكل تمظهرها الحالي، وانعاكاساتها على الصعيد الثقافى ، سأحاول الإجابة عن سؤال "الاستقلال الثقافى" ، من خلال التطرق إلى مواقف أربعة رئيسية عكست كيفية تعامل تيارات الثقافة العربية مع هذه الظاهرة وهى:

– موقف تقليدى رفض العولمة من حيث المبدأ ولم يعترف بالطابع الموضوعى لسيرورتها ولا بالوعد التحررى الإنسانى الذى يمكن أن تحمله هذه السيرورة فى ما لو طرأ تحول على اتجاهها الحالى، ويرى أنصار هذا الموقف أن حماية "الهوية" فى عصرنا هذا ، لا يمكن أن تتحقق إلا بالانغلاق على الذات وإحياء الموروث الثقافى القديم، مستندين فى ذلك إلى فكر سلفى ظل حاضراً فى الثقافة العربية لأن الإصلاح الدينى فى إطار الإسلام قد انطفأ قبل أن ينجز أهدافه.

– موقف أخر يعبر أصحابه عن خيبة أمل بالحداثة ومقوماتها، ويعتقدون أن زمننا قد تجاوز الهويات الثقافية القومية وأن القول بوجود هوية مطابقة معناه "الإطباق على القول وقولبة البشر". وفى نظرهم ، فإن منطق الهوية" يبحث عن الأصل والأساس ويميل إلى المسبق والثابت والمنجز"، فى حين أن الزمن الذى نعيشه بات يفرض علينا أن نستبدل سؤال: "من أكون؟" بسؤال:"كيف يمكن لى أن أتغير ، لكى أغير علاقات المعرفة والثروة والسلطة" (١٠). ويمكن لأنصار هذا الموقف، من دون أن يعوا ذلك أو يقصدوه ، الإسهام فى تغذية الأفكار التى يروجها "صانعو" ايديولوجيا العولمة، وهى ايديولوجيا لا تعدم الدعاة فى بلداننا العربية.

– موقف ثالث يرفض ويقاوم شكل تمظهر العولمة الحالى، وينطلق من مفهوم "الهوية الثقافية" لكنه يطمح إلى خلق التكامل بين الثقافات وذلك فى أفق إسقاط الحواجز الثقافية بين البشر وتجاوز اعتبارات "الافتخار الحضارى"، وصولاً إلى بناء مستقبل إنسانى أفضل يسوده "الحس الجماعى والتكافل والتعاطف" فى مواجهة كل الأخطار التى تهدد التقاليد الإنسانية(١١).

– وإذ أجدنى منسجماً مع هذا الموقف الثالث – كما سأبين لاحقاً – فبودى أن أناقش موقفاً رابعاً يتبناه قطاع واسع من المثقفين العرب، فى عدادهم أسماء تحتل مكانة متميزة على ساحة الإنتاج الثقافى العربي، ويرى أنصار هذا الموقف فى العولمة شكلاً من أشكال "الغزو الثقافى" و"الاختراق الثقافى" لا يهدد الهوية الثقافية العربية بالاستتباع الحضارى فحسب ، بل يكرس كذلك ثقافة "الجمود على التقليد" ويعيد إنتاج "الثنائية والانشطار" فى هذه الهوية بين التقليدى والعصرى والأصالة والمعاصرة، ورغم أن أصحاب هذا الموقف يميزون ما بين "العولمة" و"العالمية" ويرون فى نشدان العالمية المجال الثقافى طموحاً مشروعاً (١٢)، إلا أنهم بدعوتهم إلى "الاستقلال الثقافى" العربى فى مواجهة "الهيمنة الثقافية التى يمارسها الغرب" ، ونظرتهم إلى "الثقافة الغربية "ككتلة متجانسة "هيمنية وتعاملهم المجزوء مع مبدأ التفاعل والاقتباس الحضاريين، بما يبرر اقتباس العلم والتقانة الغربيين بمعزل عن الحاضنة الثقافية التى ضمنت نموها وتطورهما (وهم بذلك يستعيدون موقفاً قديماً تبناه رواد الفكر القومى العربي، وعلى رأسهم ساطع الحصرى الذى أقام سداً منيعاً بين الحضارة والثقافة معتبراً أن الأولى التى تشمل اللغة والآداب والفلسفة والفكر هى بطبيعتها "أممية" فى حين أن الثانية التى تشمل اللغة والآداب والفلسفة والفكر هى بطبيعتها "قومية"): أقول إنهم بدعوتهم إلى "الاستقلال الثقافي" وتعاملهم المجزوء مع مبدأ التفاعل والاقتباس الحضاريين، يقطعون فى الواقع ، الطريق على العرب للإسهام فى توفير شروط ولادة "العالمية" التى ينشدون فى المجال الثقافى.

فمن حيث المبدأ لا يستقيم مفهوم "الاستقلال الثقافي" مع واقع أنه ما من ثقافة فى وسعها أن تحقق استقلالها عن الثقافات الأخرى التى توجد فى حالة تفاعل دائم ، تتقارض وتتلاقح ، وتقارضها – كما لحظ سلامة موسى فى زمانه – "يخصبها كما لو كانت جسماً يتلاقح مع جسم حى أجنبى فتخرج منه السلالات الجديدة ثم على مدى التطور الأنوار الجديدة".

صحيح أن هذا المفهوم كان قد ورد فى كتابات عدد من النهضويين العرب ومنهم طه حسين، إلا أنه، فى نظر صاحب كتاب "مستقبل الثقافة"، لم يكن له معنى "إلا إذا كان أخذاً وإعطاء: أخذاً لما تنتجه الأمم الأخرى من أنواع المعرفة وإعطاء لما ننتجه نحن من أنواع المعرفة. فالثقافات كلها تتغذى من بعضها البعض، بما فيها الثقافة الأوروبية والغربية عموماً، التى تغذت ولاتزال تتغذى – كما بين أدوارد سعيد فى كتابه الثقافة والأمبريالية – من الثقافات الأخرى غير الأوروبية. وفى كل الأحوال ، وبغض النظر عن الاعتبارات السابقة، فإن مفهوم "الاستقلال الثقافى" لم يعد مفهوماً وظيفياً فى زمننا هذا ، بالمعنى الذى يعطيه له أصحاب هذا الموقف الرابع ، لاسيما بعد أن صار ما يسمى بـ "الغزو الثقافى" يغزونا داخل بيوتنا. أما الفصل الذى يقيمه دعاة هذا "الاستقلال" ما

بين العلم والتقانة الغربيين من جهة، وحاضنتهما التى تمثلت فى روح المواطنة والتفكير الحر والديمقراطية والعلمنة من جهة أخرى، فقد بينت تجربتنا التاريخية مدى الضرر الذى لحق بنا من جراء هذا الفصل، الذى كان غريباً على مفكرى عصر النهضة ، أكانوا من المنضوين فى تيار الإصلاح الدينى أو فى التيار الليبرالى العلماني، الذى اعتقدوا بالتفاعل الحضارى الإيجابى واقتباس كل ما هو مفيد ، وإنسانى الطابع ، فى حضارة "الآخر" وثقافته. فالإمام محمد عبده ، على سبيل المثال ، أحل أخذ كل الأفكار والخبرات النافعة عن الأجانب ، لا سيما عن الأوروبيين، ومجلة "النار". عندما كانت لاتزال واقعة تحت تأثيره الفكري، ذكرت الفوائد الرئيسية التى استفادها المسلمون عبر "مخالطة الأوربيين والأتصال بهم" فى مجالات ثلاثة، لم يدخل ضمنها مباشرة لا العلم ولا التقانة، وهى :ادراك أهمية استقلال الفكر والإرادة، تعلم كيفية الخروج من الاستبداد بإستبدال الحكم المقيد بالحكم المطلق وإدراك أهمية الجمعيات باعتبارها "الأداة التى صلحت بها العقائد والأخلاق والحكومات فى أوروبا وارتقت بها علومها وفنونها"(١٣). وأود التنبيه ، هنا إلى أن سيادة مفاهيم الديمقراطية والحريات وحقوق الإنسان فى خطاب مروجي ايديولوجية العولمة لا يجب أن يحرفنا عن السعى الحثيث من أجل تملك أسباب التقدم هذه، لاسيما وأن "أسياد العالم الجدد" والحكومات السائرة فى ركبهم يدعمون فى بلدان "الجنوب" ، وعلى الرغم من خطابهم هذا، كل أشكال الاستبداد والديكتاتورية وينتهكون فى بلدانهم نفسها، وبشكل متزايد ، حقوق وحريات العمال والمهاجرين والمهمشين.

ولن يغير من عدم وظيفية وواقعية خطاب "الاستقلال الثقافى" استبداله بخطاب "الخصوصية الثقافية" العربية ، وذلك على الرغم من أن أنصار هذا المفهوم الثانى ينظرون إلى الخصوصية بوصفها أداة نظرية تساعد على بناء "نظرية عالمية تصلح للتعامل مع كافة المجتمعات البشرية فى أفق توحيد تكاملى جدلي" وتسمح باكتشاف بعد كل من "المحافظة والاستمرارية" والتحول فى كل هذه المجتمعات والمجموعات القومية الثقافية (١٤). فمفهوم "الخصوصية الثقافية" سيبقينا أسرى الثنائيات التى حشرنا أنفسنا فيها منذ عقود عديدة، كما أنه، ولكونه يقوم – كما يشير سمير أمين –على "تحيز مسبق ينظر إلى الاختلاف بوصفه العنصر الحاسم"، يبقى مخيباً للآمال فى هذا الزمن الذي يرتسم فيه أفق تحقيق وحدة النوع البشرى فى إطار تنوعه، وهى وحدة لن تنتقل من حيز الحلم إلى حيز الواقع إلا إذا قامت، كما كان يحب أن يقول جمال الدين الأفغانى على قاعدة العدل الذى هو أساس الكون وبه قوامه".

فالتنوع الثقافى ، وليس "الاستقلال" ولا "الخصوصية" هو ما ينبغى التمسك به والحفاظ عليه فى هذا الزمن، وهو تنوع بات يخترق ، نتيجة موجات الهجرة ، الهويات الثقافية فى إطار الجماعات القومية، كما هو حاصل فى أوروبا. وهو أمر أشار إليه انغمار كارلسون مدير التخطيط السياسى فى

وزارة الخارجية السويدية. فى رده على أطروحة "صدام الحضارات" الشهيرة، وذلك عندما أكد أن الثقافة النابعة من الإسلام ليست غريبة عن الغرب بالشكل الذى تحاول أن تصورها فيه الأفكار المسبقة والمبتذلة، ففى زمن تاريخى مضي، أدى الوجود الإسلامى فى القارة الأوروبية إلى تكامل فريد ومثمر بين الإسلام والمسيحية واليهودية وإلى ازدهار لم يسبق له مثيل للعلم والفن والفلسفة؛ أما اليوم ، فلم يعد فى الإمكان – فى نظره – تصور الاتحاد الأوروبى من دون وجود مكون إسلامى "أخضر" له، خصوصاً بعد أن تجاوز عدد المسلمين فى بلدانه العشرة ملايين، ومن المتوقع أن يصل إلى عشرات الملايين خلال العقود القادمة، ويعتقد كارلسون أنه إذا كان فى الإمكان بناء المسكن الأوروبى على نمط قصر الحمراء، الذى شكل رمزاً لأسبانيا المتنوعة والمتفاعلة الثقافات ، فإن ذلك سيمثل بالنسبة لمستقبل أوروبا ، مظهراً أكثر أهمية من وجود سوق مشتركة فاعلة أو إقامة بنك مركزى أوروبي(١٥).

أما شرط الحفاظ على هذا التنوع الثقافى فهو العمل على حماية الثقافة نفسها ومنع احتضارها. وهنا بالذات ، سيكون لـ "الاستقلال الثقافى" معنى جديد ، مختلف عن السابق، هو استقلال الحيز الثقافى عن علاقات السوق الطاغية ومقاومة كل المساعى الرامية إلى تسليع الثقافة وتنميطها على النمط الأمريكي، وفى إطار هذه المقاومة يمكن أن تلتقى تيارات ثقافية عديدة فى "الجنوب" كما فى "الشمال"، بما فى ذلك داخل الولايات المتحدة الأمريكية نفسها، حيث صارت تبرز ، فى السنوات الأخيرة، ممارسات طليعية عديدة فى حقلى الأدب والفنون ويتزايد أنصار الفكر النقدى، وهو ما يعكسه بوجه خاص، الاهتمام الذى لاسابق له بكارل ماركس وبالثقافة النابعة منه فى الجامعات الأمريكية. ويجمع بين هذه التيارات المختلفة، إضافة إلى الرغبة فى الحفاظ على الروح النقدية فى الفكر وإبعاد شبح الخواء الفكرى وحماية الإبداع الثقافى، يجمع بينها التطلع إلى بناء ما أسماه الانتربولوجى الفرنسى موريس غودولييه بـ "رؤية ثقافية متسامية" (ميتا-ثقافية) للإنسان على هذا الكوكب، ينطلق بناؤها من واقع التنوع الثقافى للإنسانية ومن أدراك حقيقة أن أيا من هذه الثقافات المتنوعة لا يملك حقا، أكثر من غيره، فى أن يشيد نفسه كمرجعية وقاعدة كونية(١٦).

* * *

وربما، سيكون فى وسع الثقافة العربية أن تُسهم فى هذا الجهد العالمى لحماية الثقافة واحترام مبدأ تنوعها، فى أفق بناء مثل هذه الرؤية المتسامية، إن هى:

– انطلقت، أولاً، من الإقرار بأن وحدة الثقافة العربية، التى تجد فى اللغة العربية لحمتها وفى الطموح إلى نهضة العرب محركها، لا تقوم إلا فى إطار

التنوع؛ فالثقافة العربية، التى تحتويها هوية واحدة، هى ثقافة متنوعة التفرعات ومتنوعة المضامين والتعبيرات. -أدركت ثانيا، أن هويتها ليست معطى ثابتاً، بل هى فى حالة تغير وتطور دائمين؛ فبالتغير والتطور تحيا الهوية الثقافية، وبانعدامهما تموت.

– نجحت، ثالثاً، فى أن تدرج نفسها فى هذا الزمن العالمى وتتحرر من القلق الفكرى الذى لازمها منذ أن حشرت نفسها فى إطار ثنائية "الأصالة" و"المعاصرة"، وهو أمر لن يتحقق ما لم تتعامل الثقافة العربية مع تراثها بوصفه رافداً من روافد نهر التراث الإنسانى وتقبل مبدأ دوران الحضارات المختلفة فى مدار حضارة إنسانية واحدة.

– سعت، رابعاً، إلى توفير الشروط المجتمعية التى تكفل لها هذا الاندراج فى الزمن العالمي، وفى مقدمها شرط الحرية، وإلى تملك الوسائل الحديثة التى تسمح لها بمواكبة حركة العالم والتفاعل مع تحولاته والانتقال من مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الإبداع والابتكار.

– وعت، خامساً، أنها لن تستعيد فاعليتها إلا بعد أن تنهى تحكم أجهزة الدولة البيروقراطية بمؤسساتها، وتعيد، على أسس جديدة، وصل ما انقطع من علاقتها بالسياسة، وتتحرر من أسر ردة الفعل التى دفعتها، احتجاجاً على سياسات قصيرة النظر، على طريق هجر السياسة.

– تيقنت، سادساً، أنها لن تكون قادرة على إبداع الفكر الكبير، بوصفه تعبيرها الأرقي، ما لم ترتبط بهموم الإنسان العربى وتسهم فى إعادة بناء مشاريع تحرره وتجديد الأيديولوجيات التى حملتها.

– تخلصت ، سابعا، من نخبويتها، كى تتمكن من الاضطلاع بدورها فى تثقيف هذا الإنسان العربى ليكون قادراً على مقاومة طغيان السلعة، وثقافة السلعة التي باتت على وشك إماتة روحه.

– جهدت، ثامناً، من أجل أن تفرض على السلطة الحاكمة وضع وسائل الإعلام الحديث تحت إشراف هيئات من المثقفين. ففى ظل انتشار الأمية، وتراجع توزيع الكتاب، يمكن أن يشكل التليفزيون مصدراً رئيسيا للمعرفة والتثقيف.. وهنا استغيد، فى الواقع، فكرة كان قد طرحها طه حسين، منذ عام ١٩٣٨، وذلك عندما طالب بشىء من تقييد الحرية فى التعامل مع الأدوات الحديثة التى استكشفها العلم وابتكرتها الحضارة، كالسينما والراديو؛ فهذه الأدوات «وإن كانت تصرف الناس عن القراءة الهادئة وتنافس الكتاب على العقل والثقافة إلا أن وجود كثرة من المصريين لا تقرأ يفرض، وإلى أن تتعلم هذه الكثرة، الاعتماد على هذه الأدوات على أنها أدوات أساسية إلى تثقيف الشعب وتهذيبه»؛ غير أن تقييد هذه الحرية لن يكون – كما أكد – من «مسئولية إدارة الأمن العام أو إدارة المطبوعات وإنما يجب أن يكون من هيئات من المثقفين تشرف من بعيد على حياة هذه الأدوات»(١٧)

الهوامش:

١- سيستند هذا القسم من "الورقة" فى الأساس، إلى عشرات المقالات التى نشرتها فى السنوات الأخيرة شهرية «لوموند ديبلوماتيك» الباريسية التى تبرز أهم منابر التصدى لأشكال تمظهر العولمة وأيديولوجيتها، وهى شهرية صارت تصدر بلغات عديدة وتوزع طبعتها الفرنسية حالياً ما يقرب من ٣٠٠ ألف نسخة.

٢- نشرت الشهرية نفسها ملفاً شاملا حول هذا الموضوع فى عددها الصادر فى أيار ١٩٩٥.

٣- أنظر سوزان جورج: «فبركة أيديولوجيا»، فى العدد الخاص الذى أصدرته الشهرية نفسها عن «سيناريوهات العولمة»، سلسلة «طريقة فى الرؤية، العدد ٣٢، تشرين الثانى ١٩٩٦، ص٣٢-٣٤.

٤- أنظر: هيربرت شيلر: «الثقافة الأمريكية فى خدمة التجار»، الشهرية نفسها ، العدد تشرين الأول ١٩٩٢، ص٢٨.

٥- أنظر: چان دانييل: «كلما ازداد اتصالنا كلما قل أعلامنا»، مجلة «لونوفيل أوبسرفاتور»، باريس، عدد خاص عن «الفكر اليوم»، ضمن «سلسلة ملفات»، العدد ٢، ص٣٦-٣٨ (من دون تاريخ إصدار).

٦- يحتل قطاع إنتاج السمعى البصرى المرتبة الثانية فى الصادرات الأمريكية بعد صناعات الطيران، ويتبين من بعض الإحصائيات أن الولايات المتحدة تسيطر على ما يقرب من ٨٠ فى المائة من حجم تجارة البرامج التليفزيونية على الصعيد العالمى وعلى القسم الأكبر من الأفلام السينمائية الموزعة عالميا، علما بأن الأفلام الأجنبية التى تعرض فى الصالات الأمريكية لا تمثل أكثر من ٣ر١ فى المائة من عائدات الاستثمار السينمائى. وقد تسببت سيطرة الفيلم الأمريكى هذه فى تراجع الإنتاج السينمائى فى عدد من البلدان التى تميزت بتطور ورقى فن السينما فيها، مثل إيطاليا وفرنسا وبولونيا وروسيا وهنغاريا، ودفعت بعض المنتجين والمخرجين الأوروبيين إلى المطالبة بفرض إجراءات حمائية للحفاظ على التنوع فى إطار هذا الفن ومنهم المنتج الفرنسى أناتول دومان الذى دعا إلى إصدار «إعلان اعتماد متبادل» من قبل أبرز العاملين فى مجال السينما فى العالم يؤكد على التعددية الثقافية ويدعو الحكومات إلى الحد من حرية تداول الأفلام ولو بصورة مؤقتة.

٧- أنظر: هربرت شيلر «الاتصالات شأن دولة بالنسبة لواشنطن»، لوموند ديبلوماتيك، آب، ص ٢٠-٢١.

٨- المصدر السابق ، العدد نفسه.

٩- أنظر: ايغناسيور رامونيه: «اللاعقلانى والمجتمع» المصدر نفسه، أيلول

١٩٩٧،ص٢٨.

١٠- طرح هذه الأفكار على حرب في الحوار الذي أجرته معه صحيفة السفير البيروتية بمناسبة صدور كتابه الجديد: «الماهية والعلاقة»، عدد ٧ نيسان ١٩٩٨.

١١- أنظر: سمير أمين: «نحو استراتيجية للتحرر»، الكرمل، رام الله، العدد ٥٣، خريف ١٩٩٧، ص ٣٦-٤٧.

١٢- أنظر: محمد عابد الجابري : «الثقافة العربية اليوم ومسألة الاستقلال الثقافي» المستقبل العربي، بيروت، العدد ١٧٤، آب ١٩٩٣، ص٤-١٤؛ وكذلك: «عشر أطروحات حول العولمة والهوية الثقافية»، السفير، ٢٤ كانون الأول ١٩٩٧.

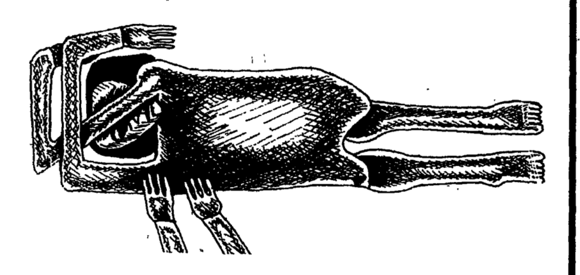
١٣- المنار، القاهرة، المجلد العاشر، الجزء الثالث، ١٢ أيار ١٩٠٧؛ المجلد نفسه، الجزء الرابع، ١١ حزيران ١٩٠٧؛ المجلد نفسه، الجزء الخامس، ١١ تموز ١٩٠٧.

١٤- أنظر: أنور عبد الملك : «ملاحظات حول مفهوم الخصوصية»، الكرمل، العدد المذكور، ص٦٤-٧٥.

١٥- أنظر: مجلة «سياسة خارجية» الأسبانية، مدريد،العدد ٤٠، آب - أيلول، ١٩٩٤، ص ١٦٠-١٧٠. ويمكن الرجوع إلى عرض مسهب لأفكار هذا الديبلوماسي في: ماهر الشريف: "أطروحة" صدام الحضارات "ونقادها"، النهج، دمشق، (العدد ٤ (٤٠)،صيف ١٩٩٥،ص١٩٣-٢٠٨.

١٦- أنظر: موريس غودلييه: «هل الانتروبولوجيا الاجتماعية مرتبطة، بشكل لا ينفصم، بالغرب أرض مولدها؟»، المصدر السابق، العدد ١(٣٧)، خريف ١٩٩٤،ص٢٢٥-٢٤٤. (ترجمة ماهر الشريف).

١٧- أنظر: مستقبل الثقافة في مصر، القاهرة، مطبعة المعارف ١٩٣٨، ص٥١٤-٥١٦.



دراسة

د

الواقعية الاشتراكية وشـــروط البقـــاء

انتصار الشنطى

ارتبطت «الواقعية الاشتراكية» - حميما - بالمجال السياسى، فوقعت ضحية الجحود والتشويه، شأن النظام السياسى فى الدول الاشتراكية، وما أن ضُربت التجربة الاشتراكية فى شرق أوروبا حتى تصور البعض أن الواقعية الاشتراكية قد عفا عليها الزمان، وغدت من ديناصورات الماضى، الأمر الذى دعانى إلى الخوض فى هذا المجال، بالذات، على ما يعترضه من أشراك وفخاخ، بادئة بخلفية تاريخية ضرورية عن الواقعية، قبل أن ألقى حزمة من الأضواء على الواقعية الاشتراكية نفسها، محاولة التصدى للحملة الجائرة على هذه المدرسة الثورية. وهى حملة غير مُبرأة من الغرض السياسى، حيث تأتى فى سياق الحملة على فكرة العدالة الاجتماعية ومع الانتصار لكل ما هو رأسمالى ورجعى.

خلفية تاريخية

إن الزعماء العظام للحركة الأدبية فى أوروبا، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، عملوا على تطوير الواقعية، حين رأوا بأعينهم انهيار الأدب والفن فى أوروبا. ففى منتصف القرن التاسع عشر ابتدأ الأدب، بزعامة رومان رولان، يبحث عن ظروف وأساليب جديدة فى الفن. وكان رولان يرى أنه يجب على الفن أن يتدخل بشكل حاسم، وبعزم فى النضال العظيم ضد النفاق والظلم و الاستبداد

المريع فى عالمه، وضد الخرافات الاجتماعية، وسار مكسيم جوركى فى هذه الاتجاهات نفسها، واستلهم منها منابع وحيه.

فى بداية القرن العشرين، اكتسب الأدب الروسى صفة عالمية وأحدث انطباعا رائعا فى الغرب، نتيجة للقصص الرائعة التى ألفها كل من تولستوى وتشيكوف.

كان تولستوى، وتشيكوف، ورولان، وجوركى، فى مؤلفاتهم وقصصهم، يبحثون عن الفن والأدب الجديدين. حتى يكون الأدب والفن فى خدمة الشعب، والارتفاع بمستوى المضمون، ليكون له نفوذ وتأثير على الأدب العالمى، كما يتحتم على الأدب تمهيد السبيل لإصلاح المجتمع، وخلق حياة اجتماعية جديدة، وتربية إنسان جديد.

وحتى نفهم طبيعة الواقعية فى الأدب العالمى، قبل ظهور الواقعية الاشتراكية، فمن الضرورى أن نلقى الضوء على الوضع القائم آنذاك، ومدى ارتباط الأدب الواقعى، والفن الواقعى بالحقيقة الموضوعية، فى تلك المرحلة بالذات. إن الكتاب الواقعيين، خلال الأعوام المائة من أواخر القرن الثامن عشر إلى نهاية القرن التاسع عشر، استطاعوا أن يكشفوا لنا طبيعة الظروف التى كانت تحياها طبقة النبلاء والإقطاعيين فى أوروبا، غير أن الواقعية فى تلك الفترة، لم تستطع - فى الوقت ذاته - أن تحدث أى تأثير على الأدب العالمى، والسبب هو أن الأدباء الواقعيين مروا عبر العصور الكئيبة للحياة الاجتماعية، التى كانت تحياها الجماهير البسيطة، مرورا عابرا، دون أن يبرزوا لنا - بشكل موضوعى حى - بشاعة الفقر الذى كان يقاسيه هؤلاء الناس. وفى روسيا القيصرية، حيث الاستبداد الرأسمالى والقيود الظالمة، التى كانت تكبل الأحرار، نجد أدباء المدرسة الواقعية القديمة فى روسيا يلعبون دورا مهما فى إبراز استهتار السلطة، ووقاحتها، ومجونها، بشكل سافر وعلنى. وقد نفثوا فى الجماهير روح الاحتجاج والكراهية ضد هذه المظالم، وفضحوا - بقوة - الظلم السائد، وغذوا روح المقاومة، إلا أنهم حين جسدو لنا ملامح هذا الطغيان، لم يصفوه لنا، وصفا دقيقا متكاملا.

ملامح الواقعية

غير أن تولستوى استطاع - إلى حد كبير - أن يضىء لنا هذه الملامح، التى عكسها لنا الكتاب الواقعيون، بشكل أكثر دقة وتفصيلا، فى قصته «البعث». إن أكثر الكتاب الواقعيين، كانوا قد ركزوا على العمل من أجل خلق حياة أفضل، وعقد كتاب من أمثال بلزاك، وأناتول فرانس، وجورج برنارد شو آمالا مشابهة على الأدب. كما علق فلوبير آمالا واسعة على وجوب الاعتماد على الجماهير، من أجل تحسين ظروف الحياة الاجتماعية.

نستطيع القول بأن الواقعية القديمة كشفت مآسى حياة الإنسان فى العالم الرأسمالى، وأشارت إلى تعدد الصراعات الداخلية لدى الإنسان وأنانيته. كما أنها درست الحياة، بانتباه كبير، وأوضحت بشرف وموضوعية، حقيقة واقع العالم، على ضوء فهمها لهذا العالم، وكانت تثق بقوة بأن الحياة فى المستقبل ستفتح أمام الإنسان آفاقا جديدة لحياة أسعد، غير أنها لم تقترح أى حل معين للمشاكل التى تعترض الإنسانية.

إلا أننا، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وجدنا أن الكتاب الأوائل فى الغرب أولا، ومن

ثم فى روسيا، قد توافرت لديهم الإمكانات لوضع حلول معينة محددة لحل بعض المشاكل، واتجهوا فى خطتهم هذه لتحديد الواقعية ذاتها، ووضع خطة لعلاج المشاكل الحقيقية التى تعترض تطور الواقعية.

فى هذه الفترة، بالذات، أخذت البروليتاريا تدخل مسرح التاريخ. وعلى تربة هذه الحرية، تطوّرت مواهب رومان رولان، الذى عكس - فى مؤلفاته الأدبية - تقاليد المذهب الواقعى.

الواقعية وحركة الطبقة العاملة

فى بداية هذا القرن، أمكن للمدرسة الواقعية الروسية أن تبدع كثيرا من المؤلفات الأدبية، ذات المستوى العالى، كما جربت هذه الواقعية أن تؤثر، بقدر ما تستطيع، فى تصاعد الحركة الاجتماعية، التى كانت تقودها الطبقة العاملة طليعة الحركة الديمقراطية فى روسيا.

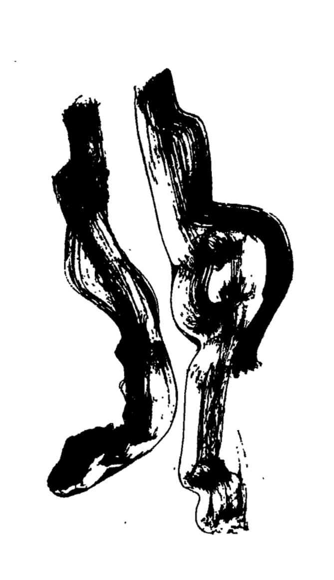
إن ظروف تطور الأدب والفن البروليتاريين، عبر مرحلة الرأسمالية، قد مثلت نضال الطبقة العاملة من أجل الاشتراكية. كما أننا نعتقد أن هذه الطبقة - عبر هذا النضال - استطاعت تحقيق مكاسب أدبية ومعنوية ذات شأن، وأن الأيديولوجية البروليتارية الاشتراكية، فى مجال علم الجمال (الإستاطيقا)، تمكنت من أن تفتح آفاقا واسعة لتطور أدب جديد.

ومن الطبيعى فإن ملامح هذا الأدب الجديد كان يمثل - فى المراحل المذكورة - أسس الأدب البروليتارى الاشتراكى ذلك لأن الأدب الواقعى الاشتراكى لم يكن قد نشأ، بعد.

الواقعية من تداعيات الفلسفة الماركسية

يتعين علينا منهجيا أن ندرس الأساس الماركسى للواقعية الاشتراكية، لأنها ليست مجرد وجه برىء من وجوه الواقعية، نبت عفويا، واتخذ مساره فى التطور، والتنامى، بشكل أدبى مستقل، بل احتشدت فيها وحولها كل التناقضات، التى يتسع لها العصر، فبينما وصل البعض فى تقديسها والالتزام الحرفى بها، إلى اتخاذها دينا لا يتبغى للأدباء أن يلحدوا فيه، أو يكفروا به، خرج عليها البعض ونفض من أجلها كل صيغ الواقعية، لا لشىء إلا ليثبت حريته فى الاختيار، وقدرته على التمرد. وسلك فريق ثالث أسلوبا جدليا فى تناول هذه القضية، يبتعد عن التبسيط، والتطرف، ويحتفظ منها بالجوهر، ويرى ما فيها من إضافات تخصب الفكر الإنسانى، فيقدرها، ويستثمرها دون أن يتورط فى الالتزام الحرفى بجانبها السلبى، الذى ينبغى تجاوزه.

إن كتابات ماركس وإنجلز نفسيهما، المعززة بتعليقات أهم الشراح، اتخذت انجيلا لنظرية الأدب فى الواقعية الاشتراكية، ونجد أن إنجلز - بالذات - كان حريصا على تحديد كثير من القضايا ذات الأهمية الكبرى فى تحديد وظيفة الأدب فى المجتمع، وفى رسم بعض المعالم المهمة فى طريقة قيامه بهذه الوظيفة، من خلال قضيتين أساسيتين هما: الالتزام والاستلاب. أما بالنسبة للالتزام فقد كان إنجلز صريحا فى الدعوة إلى أن يكون الاتجاه فى الأدب نابعا من الموقف والأحداث نفسها، بدون أن يشار إليه بشكل مباشر، كما أنه لا ينبغى للشاعر أن يعطى القارئ حلا جاهزا لمستقبل الصراعات الاجتماعية التى يصفها. فالقصة الاشتراكية - كما يقول إنجلز - تحقق هدفها على الوجه الأكمل،



عندما تحطم الأوهام التقليدية الشائعة، عن طريق الوصف الأمين للظروف الواقعية، فهى بهذا تهز من الأعماق تفاؤل العالم البرجوازى مما يجعل الشك فى القيمة المطلقة لما يحدث، بالفعل، أمرا لا مفر منه، لكن دون أن يشير، بأى شكل مباشر، إلى حل ما، بل على العكس من ذلك، تتفادى اتخاذ موقف ينحاز، بوضوح، إلى الهدف الأصيل.

يذهب إنجلز إلى أبعد من ذلك فى شرح طبيعة الالتزام، النابع من الموقف إلى حد القول بأنه قد يكون غير مقصود من المؤلف، فى بعض الأحيان. فهو بهذا التزام عفوى، موضوعى، لا يخضع للرأى الشخصى، مما أعطى هذه الدعوة أهمية فى مقاومة الدعاية الرخيصة فى الأدب. فما يسميه إنجلز «انتصار الواقعية» يصل إلى جذور الخلق الفنى، ويكشف عما تعنيه الواقعية من تعطش للحقيقة، وتعصب للواقع، يجد كل كاتب نفسه مسوقا إليه.

أما بالنسبة لقضية الاستلاب، التى تعد - طبقا لماركس وإنجلز - من خصائص المجتمع الرأسمالى، فبالرغم من طابعها الاجتماعى والاقتصادى، إلا أن لها تأثيرا كبيرا على مجال الإبداع الفنى.

إلى ذلك فإذا كان الفن ينتمى إلى مجال النشاط الحر الواعى الذى يسيطر به الإنسان على الواقع المحيط به، وينتج عن طريقه عالما موضوعيا، فإن استلاب الإنسان فى نشاطه الإنتاجى ينعكس بالتالى، فى الهبوط بالفن، من نشاط إبداعى حر إلى مجرد وسيلة لأى شىء آخر.

هكذا نجد الأدب يسير جنبا إلى جنب مع نقد المجتمع الرأسمالى، كما أنه - فى الوقت نفسه - ينفصل عنه، فالواقعية ليست أسلوبا فضلا عن أنها ليست تكتيكا للتعبير الأدبى. إن الواقعية هى فى الحقيقة، نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعى والبشرى، فى صورة مخلصة للحقيقة، وصادقة مع الواقع الاجتماعى، وبشكل نموذجى وفنى موح. إن الواقعية - وأكرر هذا القول مرة أخرى - ليست أسلوبا، بل هى منهج التشكيل الفنى المناسب لمثل هذه الواجبات الملقاة على عاتق الأديب، منذ عهد هوميروس وإلى اليوم.

أما الصبغة الأدبية والمعنوية للواقعية، فقد تجمعت فى المؤلفات الفنية والأدبية للبروليتارية الثورية، واستطاعت هذه المؤلفات أن تكتسب أهمية كبيرة، وأن تلعب دورا معنويا فى تطور المجتمع.

وأهم هذه المؤلفات قصص مكسيم جوركى، فقد تمكن هذا الأديب من أن يخلق امتزاجا عميقا بين عبقريته ومواهبه الفنية، وبين عقيدة عصره الثورية، وحبه الذى لا حدود له للناس، كل الناس، وكان يحقد على كل من يظلم هؤلاء الناس ويضطهدهم، كما أنه ثمّن ثقافتهم العالية، وإدراكهم العميق للحياة. ونجد فى مؤلفاته الأولى انعكاسا واضحا ومهما لبداية مسيرة هذا الامتزاج، والاتحاد بين النظرية الاشتراكية والحركة الثورية للجماهير الشعبية.

جوركى والواقعية الاشتراكية

يعتبر جوركى المؤسس الحقيقى للواقعية الاشتراكية، وقد امتازت تلك المدرسة التى أسسها جوركى، باتجاهين رئيسيين:

الاتجاه الأول: هو اتجاه النقد الواقعي.

الاتجاه الثاني: هو اتجاه الواقعية الثورية.

وقد استطاع جوركي، بقدرته الخارقة المبدعة، أن يبرز لنا، في هذه المضامين، الصراع القائم بين المشاعر الوحشية لأصحاب الأملاك والإقطاعيين والفئة الحاكمة، وبين المشاعر الإنسانية التي يتحلى بها الفقراء المضطهدون.

بغض النظر عن الواقعية، التي كانت تتميز بها مؤلفات جوركي، فقد كان - دون شك - ميالا بنزعته نحو الزخارف الرومانسية. وينبغي ألا ننسى في هذا الصدد، الدور الذي لعبته المدرسة الرومانسية التقدمية. فإن المهمات التاريخية العظيمة التي قامت بها، كانت ترتكز على كونها لم تساند الدعوة إلى الحرية وحسب، بل أيضا إنها قدمت إلى نار الحرية وقودا جزلا، وجعلت هذه النار تضطرم باستمرار، ولا تنطفئ، حتى يأتي من يستطيع أن يؤثر - بشكل حقيقي - في تغيير وجه العالم، وإصلاحه، إصلاحًا جذريا، ومن الحقائق التي ينبغي إبرازها في هذا، هو أن الواقعية الاشتراكية امتزجت وتلاقت مع الرومانسية الثورية، والنقد الواقعي، في ميادين شتى، وأول ما تحقق هذا الامتزاج في مؤلفات جوركي، حيث ظهرت نتائج هذا الامتزاج في تأسيس أدب جديد، كان رائده جوركي. ومن هذه البسمة الوليدة، نشأ أدب جذب إليه كُتابا مزجوا بين الاتجاهين أدبيين، واتحدا معا لينتجا لنا اتجاها أدبيا ثالثا. على أي حال، ليست الواقعية نوعا من الطريق الوسط بين موضوعية زائفة وذاتية زائفة، بل هي على العكس من ذلك، طريق ثالث، يتضمن الحل الذي يعارض كل المآزق الزائفة. فالواقعية هي الاعتراف بحقيقة أن العمل الأدبي لا يمكن أن ينهض على فكرة «المتوسط»، الجامد، الخالي من الحياة كما يفترضها الطبيعيون، أو على فكرة المبدأ الفردي، الذي يذيب نفسه في اللاشيء.

هكذا، فإن الواقعية تصور الإنسان والمجتمع، باعتبارهما كيانين كاملين، بدلا من أن تقتصر على عرض مظهر أو آخر من مظاهرها، وعلى ذلك فالواقعية تعني الاشتمال على أبعاد ثلاثة: امتلاء كامل يمنح الحياة المستقلة للشخصيات، والعلاقات الإنسانية، ولا يتضمن هذا المعنى رفضا للدينامية العاطفية والذهنية التي تتطور بالضرورة، جنبا لجنب مع العالم الحديث.

إن الوقائع والأحداث العاصفة التي شهدتها الواقعية، أدت بالتالي إلى أن تغدو الواقعية الحقيقية ينبوعا تستقي منه المؤلفات الأدبية مضامينها، وأن تصبح مصدرا غنيا بالإلهام غير المحدود، بالإضافة إلى أن ثورة أكتوبر أخصبت الواقعية ووسعت نطاقها، حتى أوصلتها إلى أقصى ما يمكن أن تصل إليه، ألا وهو الاشتراكية والإنسانية. كانت الحياة، بعد ثورة أكتوبر، تغلي وتجيش أمام الكُتاب، وكانت تلد كل ما هو جديد، فقد كانت عملية ميلاد أشكال أدبية جديدة، تجري، بشكل متصل وبلا انقطاع، كما أن هذه الحياة الملتهبة، بقيت تُغني الأدب كل يوم، بمضامين ومواضيع وأشكال جديدة. فالملامح البطولية التي كانت تتسم بها الثورة الاشتراكية، والحياة الجديدة التي كانت تبنى على أسس اشتراكية، وقد استمرت في تزويد الأدب والأدباء بكل ما هو حي وأصيل. كما أن المشاركة الإيجابية في بناء المجتمع، قد خلقت إمكانات لا حدود لها، لتبلور أدب روائي وملحمي من نوع جديد. لقد تشكلت الواقعية الاشتراكية، لتعكس النضال الثوري لجماهير الشغيلة، ولتجسد

الصراع العظيم من أجل بناء المجتمع الاشتراكي، وأن تصور الملامح الأولى لبناة العالم الجديد والمظاهر الجديدة لأبرز صفات الإنسان المتحرر، وأن تلف ذراعيها، لتطوق باكورة إنتاج الشعراء البروليتاريين الاشتراكيين والمؤلفات الأدبية للأدباء والكُتاب السوفيت وأعمالهم الأولى من أمثال جوركى، كما أنها عكست مرحلة تاريخية جديدة، مرحلة الانتقال من الرأسمالية إلى الاشتراكية.

هكذا نستطيع القول بأن الواقعية الاشتراكية مرت، خلال تطورها التاريخي، بثلاث مراحل:

المرحلة الأولى

من سنة ١٩١٧ إلى ١٩٣٢، وتميزت بتنوع الاتجاهات والأساليب الجمالية، وشهدت بزوغ «الواقعية الاشتراكية» التى اكتشفت الفرد النشط الذى يصنع التاريخ. وقد عكست نضال الطبقة العاملة، من أجل إسقاط النظام القديم، وإقامة نظام اشتراكي، وخلال هذه المرحلة كانت قصص جوركى وغيرها من المؤلفات القيمة، تشكل بداية مرحلة جديدة للأدب إن مضمون قصصه هذه وجدت لها تجسيدا خفيا وضح فى مؤلفات بيدنى، ومايكوفسكى، وغيرهما.

المرحلة الثانية

من سنة ١٩٣٢ إلى ١٩٥٦، تمثل فيها طريق الانتقال التدريجي من الرأسمالية إلى الاشتراكية، وتوسيع النظام الاشتراكي، ونشره. وكان من أهم القضايا فى هذه المرحلة مناهضة البرجوازية، ومقاومة أفكارها. الكاتب كلادكوف فى مؤلفه «الأسمنت» كان قد افتتح هذه المرحلة، وتبعه بانفيزون، فى قصته «المهرج الجذاب»، وشولوخوف، فى روايته «الأرض البكر حرثناها»، إلى جانب بغيرها من المؤلفات الروائية، التى تضمنت الدعوة لبناء عالم جديد ولأول مرة فى تاريخ الأدب العالمى، صدرت المؤلفات الأدبية التى جسدت الصور الحقيقية للجماهير المتحررة، ولنضال الثورة والثوار من أجل خلق حياة جديدة، ومن أجل إكساب الإنسان صفات الإنسان، وتطهيره من فرديته وأنانيته، وتخليصه من رواسب الماضى، ولإزالة لونه الذاتى، ودفعه نحو العمل الجماعى.

على أن الواقعية الاشتراكية كمبدأ جمالى فنى شهد انتكاسة تمثلت فى الإعلان الصادر عن المؤتمر الأول للكتاب السوفيت سنة ١٩٣٤، وتحدد على لسان «أندريه شدانوف»، وقد تداولت المراجع الروسية التحديد الذى قدمه «شدانوف»، للواقعية الاشتراكية فجاء فى المعجم الفلسفى الصغير أن «رجال الفن السوفيتى هم مهندسو النفس البشرية، يقدمون على تربية العمال بالروح الاشتراكية والحماس الذى لا حد له للحزب الشيوعى والروح الوطنية السوفيتية». وهنا يبرز بشكل مبالغ فيه الالتزام الحزبى للأدب الذى كان «لينين» قد سبق إلى التعبير عنه سنة ١٩٠٥ فى مقال بعنوان «تنظيم الحزب وأدبه».

ومن الطبيعى أن نتوقع أن يختلف صدى هذه المبادئ النظرية الواقعية لدى الأدباء الروس أنفسهم من كاتب لآخر، بل إننا لا ندهش إن رأينا بعضهم يندد بالآثار السلبية التى ترتبت على نزعة عبادة الفرد فى عهد «ستالين»، وظهرت فى الميدان الفنى من خلال أفكار خاطئة أهمها غلبة الجانب العقائدى «الدوجماطيقى» وفكرة الأدب الخالى من الصراع والانعكاس الجزئى للحياة. فبحثوا عن

إطار نظرى مرن لا تختنق فيه قدراتهم المبدعة، ولعل أوضح نموذج لذلك هو الكاتب الكبير «جوركى» و «إيليا اهرنبرج».

إن الأعمال التى تنتمى للواقعية الاشتراكية، فى العشرينيات والثلاثينيات، تكون فى مجموعها ملحمة للثورة. وتمتاز هذه أيضا، بازدهار مؤلفات مايا كوفسكى. واستطاع أدب الواقعية الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى التأثير على الأدب خارج حدوده، ففى البلدان الرأسمالية ظهر كتّاب ساروا فى طريق الواقعية الاشتراكية أمثال: لوى أراجون، وبول إيلوار، وبابلو نيرودا، وغيرهم.

المرحلة الثالثة

جاء بعد سنة ١٩٥٦، وفى هذه المرحلة من مراحل تطور الواقعية الاشتراكية، كان من أهم مهمات الأدب السوفيتى إنجاز بناء الاشتراكية، وإزالة كل أثر من آثار الظلم الطبقى، وإنشاء النظام الاشتراكى على أساس وحدة الجماهير، وتكافؤ الفرص أمامها. ظهرت فى الأدب السوفيتى مؤلفات عديدة، جسدت مضامينها ويلات الحرب العالمية الثانية، وما أصاب البشرية من آلام ومصائب، كما صورت نضال الشعب السوفيتى من أجل النصر، وتوطيد دعائم السلم، ومن أجل بناء الاشتراكية. وأكد الأدب السوفيتى حتمية الفرد الجوهرية، التى كان نادرا ما يعترف بها، قبل رواية «النهر الهادى» لشولوخوف، و«الحقد Enny» ليورا أوليشا و«جيش الفرسان» لإزاك بابل. انطلاقا من أن الفرد ليس وقودا للتاريخ، وأنه ليس الوسيلة، لكنه هدف العملية التاريخية. فالتقدم التاريخى لا يتم إلا باسم الفرد، ومن خلاله، وليس على حسابه، أو رغما عنه. إن أدباء أمثال: أ. ليونوف وتفاردوفسكى، ونيكولاييف، وغيرهم من الكتاب والأدباء، قد جعلوا على رأس أهدافهم الاجتماعية والأدبية تربية جيل جديدة تربية الإنسان المعاصر، وتوجيهه فى ميادين الحقل و البيت والعمل، هذا إلى جانب مهماتهم فى تطوير أدب الواقعية الاشتراكية.

إن الأسلوب الفنى هو أداة لبناء واقعية فنية، تستلهم الخبرة الاجتماعية والجمالية للقرن العشرين، وتنطلق من المفهوم الفنى «للفرد الإنسانى النشط اجتماعيا».

إن التجارب التى مر بها الأدب السوفيتى، وعلى وجه الخصوص تجارب كل من جوركى وماياكوفسكى الأدبية، قد ساعدت على تمهيد السبيل أمام تطور الآداب العالمية الأخرى. فبالنسبة للأدب التقدمى فى فرنسا، مثلا، نستطيع أن نلمس تأثير الأدب السوفيتى فى قصص أراجون، فقد استفاد هذا الأديب من تجارب جوركى خاصة، وعكس فى أدبه النضال الطبقى فى مرحلة الرأسمالية، أما الناحية الأخرى، فقد استفاد الأدب العالمى من المشاكل الفنية التى واجهت الأدب السوفيتى، بعد مرحلة الحرب العالمية الثانية. وهى مشاكل حيوية ومهمة، تواجه الأدب العالمى الحديث، عبر تطور هذا الأدب.

جارودى يوسع ضفاف الواقعية

يقول روجيه جارودى: «كل عمل فنى أصيل يعبر عن شكل للوجود الإنسانى فى العالم. ومن هنا تترتب نتيجتان: لا يوجد أبدا أى فن غير واقعى، أى لا يوجد فن لا يستند إلى واقع متميز

ومستقل عنه. وتعريف هذه الواقعية معقد للغاية، لا يستطيع أن يتجرد من الوجود الإنسانى فى صميم الواقع بوصفه خميره الواقع».

فى إمكاننا أن نستخلص معايير الواقعى من ستندال، وبلزاك، ومن كوربيه، وريبين، ومن تولستوى، ومارتان دى جار، ومن جوركى وماياكوفسكى. ويتساءل جارودى: وإذا لم تنطبق هذه المعايير على أعمال كافكا، وسان جون بيرس، فما العمل إذن؟ هل يتعين علينا إقصاؤهم من الواقعية، أى من الفن؟ أم يتعين علينا - على العكس - أن نوسع ونمد تعريف الواقعية وأن نكتشف أبعادها الجديدة على ضوء الأعمال المميزة لعصرنا، مما يسمح لنا بضم هذه الإسهامات الجديدة إلى تراث الماضى؟ ويختار جارودى الحل الثانى، ويطالب بألا نستخدم المعايير الضيقة للواقعية.

الواقعية فى الفن، هى الوعى بالمشاركة فى خلق وتجديد الإنسان لنفسه، باستمرار، باعتبار أن هذا الوعى أرقى أشكال الحرية. أن يكون الإنسان واقعيا، لا يعنى على الإطلاق نقل صورة الواقع، بل محاكاة نشاطه، وهو ليس تقديم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف، بل المشاركة فى البناء الخلاق لعالم لا يزال فى طور التكوين.

تختلف مهمة الفنان عن مهمة الفيلسوف، أو المؤرخ: فهو ليس مطالبا بأن يعكس الواقع بأكمله. إن الواقعية لا تطالب العمل الفنى بأن يعكس الواقع فى شموله وأن يرسم خط السير التاريخى لمرحلة معينة، أو لشعب معين، وأن يعبر عن الحركة الأساسية للمجتمع، وعن أبعاد المستقبل. فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف، دون الفنان. ومن الممكن أن يكون العمل الخلاق شهادة جزئية للغاية، وذاتية، إلى أبعد الحدود، عن علاقة الإنسان بالعالم، فى فترة معينة، ومع ذلك فمن الممكن أن تكون هذه الشهادة أصيلة وعظيمة. فقد يحس الكاتب - مثلا - ويعبر بقوة عن هذا المظهر أو ذاك من مظاهر الغربة، دون أن تتكشف له أسبابها، أو إمكانيات تجاوزها، فيظل أسيرها، على أن ذلك لن يحول دون أن يكون كاتبا عظيما.

لا تنكر الماركسية القيمة الذاتية للخلق الفنى. ومن هنا فإن المادية الفلسفية، أو الواقعية الفنية لا تفترض، بالضرورة الحتمية، الآلية فى العلاقة بين الوعى والحياة ومن السخف أن نستنتج مفهوم أى إنسان للعالم، من خلال وضعه الطبقى. كان ماركس - من حيث أصوله الطبقية - برجوازيا صغيرا، كما كان إنجلز من أبناء البورجوازية الكبيرة، ومع ذلك فإن تصورهما للعالم لا يمت بصلة إلى مفهوم طبقتيهما للعالم. وهذا لا يعنى، أبدا، أن أية رؤية للعالم لم تنشأ فى أى مكان، وفى أى زمان. فالنظرية الثورية لا تكون ممكنة إلا مع وجود واقع ثورى. فلم تنشأ الماركسية ولم تنفصل عن النظريات الطوباوية السابقة لها، إلا عندما أكدت الطبقة العاملة نفسها، كقوة تاريخية مستقلة. وعندئذ - فحسب - سمح «تفهم الحركة التاريخية» بالوصول إلى تصور ثورى للعالم، باحتضانه للواقع، الذى لا يزال فى طور النشأة.

العمل الفنى إجابة جمالية على مجموع الأسئلة التى يطرحها على الفنان كل من عصره، ووسطه الاجتماعى، والدينى، والثقافى وأيضا وضعه الشخصى، ومهنته، وغرامياته، أى كل ما يخص حياته. وتكون إجابة الفنان شيئا آخر، وليس مجرد انعكاس للظروف التى أثارت السؤال.

فكل عمل فنى كبير يساعدنا على إدراك الأبعاد الجديدة لواقعنا. وهذه الجدلية المعقدة فى علاقات

العمل الإبداعي بالواقع والحياة، هي الموضوع الأساسي لعلم الجمال الماركسي.

يرتبط العمل الفني، في كل مرحلة، بالعمل والأسطورة. ونقصد بالعمل القدرات الحقيقية للإنسان، أي التكنيك، والمعرفة، والمبادئ، والهيكل الاجتماعي. أي كل ما تم - فعلا - أو في طريقه إلى الإتمام. أما الأسطورة فنقصد بها التعبير الملموس والمجسد لإدراكنا نواحي النقص وما هو مطلوب عمله، في كل قطاعات الطبيعة والمجتمع، التي لم نسيطر عليها، بعد. ولقد أشار ماركس إلى الأسطورة بوصفها «وسيطا» بين البناء التحتي والهيكل العلوي، فأكد بذلك دور الوجود الإنساني كعنصر أساسي في تعريف الواقعية النقدية، وهو يستبعد بذلك، أيضا، كل مفهوم ضيق للواقعية، لأن الواقع الذي يشمل الإنسان لا يقتصر على ما هو عليه فحسب، بل يشمل - أيضا - ما سيكون عليه في المستقبل. فأحلام الإنسان، وأساطير الشعوب هي خميرة المستقبل. وواقعية عصرنا واقعية تخلق الأساطير، واقعية ملحمية.

كما سبق القول فإن هذه الإيجابيات كلها لم تتحول إلى حجاب يقي الواقعية الاشتراكية من الشرور وعثرات الزمان، ولم تحل دون حالات إفساد معنى الواقعية الاشتراكية، على هذا النحو أو ذاك. خاصة في الأقطار التي تسلم الاشتراكيون السلطة فيها حيث أدى ضعف الديمقراطية السياسية هنا إلى تفشي وباء البيروقراطية، التي أعملت نهشا في جسدي الاقتصاد والسياسة، على حد سواء. وكان طبيعيا أن يمتد هذا النهش إلى الجسد الثقافي، ويضمنه الواقعية الاشتراكية. وليس الدوجمائي السوفيتي الشهير، شدانوف الممثل الوحيد، وإن كان خير وسيلة إيضاح في هذا الصدد، حيث نجح إلى حين في تحويل الواقعية الاشتراكية إلى صنم يُعبد، وبوق يُنفخ. مما أكد - مجددا - أن الديمقراطية شرط لا غنى عنه لانتعاش الواقعية الاشتراكية وتطورها، والعكس صحيح.

الأمر الذي لم يحدث في وطننا العربي، حيث لم يصل الاشتراكيون إلى السلطة، مما حال دون تحول الواقعية الاشتراكية إلى عقيدة جامدة، بل إن ثمة مبدعين عرب أضافوا إلى هذه الواقعية الاشتراكية، وأغنوها. مما أهلهم لتصدر المشهد الثقافي العربي، منذ أواسط الأربعينيات. ففي مجال الشعر: بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي، معين بسيسو، محمود درويش، توفيق زياد، كمال عبد الحليم، شوقي بغدادي، عبد الرحمن الشرقاوي، صلاح عبد الصبور، وجيلي عبد الرحمن.

وفي الرواية والقصة القصيرة حنا مينا، يوسف إدريس، محمد نفاع، إميل حبيبي، غائب طعمة فرمان، ومحمد صدقي.

وفي النقد: محمد مندور، محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس، عبد القادر القط، شكري عياد، علي الراعي، حسين مروة، محمد دكروب، رجاء النقاش، عبد المنعم تليمة، سيد البحراوي، الطاهر مكي، فريدة النقاش، أمير إسكندر، كمال رمزي، سعيد مراد، مصطفى درويش، رئيف خوري، أحمد عباس صالح، إبراهيم فتحي، جورج حنين، رمسيس يونان، أنور كامل، كامل القليوبي، وصلاح ذهني.

وفي المسرح: نعمان عاشور، ألفريد فرج، نجيب سرور، وسعد الله ونوس. وفي الفن التشكيلي: حسن فؤاد، زهدي العدوي، عبد المنعم القصاص، هبة عنايت، داود عزيز، إنجي أفلاطون، وجاذبية سري.

وفى الإخراج السينمائى: كمال سليم، كامل التلمسانى، صلاح أبو سيف، ويوسف شاهين، وغيرهم كثيرون، ممن يستحقون دراسات ضافية، تلقى حزمة من الأضواء على إسهاماتهم المتميزة، التى أثرت الواقعية الاشتراكية، بشكل لافت للنظر.

وفى النهاية، أود أن أرد على الآراء التى تطالب بالكف عن استخدام مصطلح الواقعية الاشتراكية، فلنراجع معا تعريف هذا المصطلح، «إنه عملية التصوير المادى للتاريخ للواقع فى تطوره الثورى»، فما الذى نريد أن نتراجع عنه إذن؟ هل نتراجع عن الاتجاهات التى تخدم النموذج الاشتراكى وتطوره البؤرى. إن الفن التقدمى كان - دائما - منحازا بمعنى الالتزام الحضارى Civic Commitment والفن الذى يندرج تحت الواقعية الاشتراكية هو وريث لهذا التقليد.

يجب ألا نتسرع بالاستغناء عن مصطلح الواقعية الاشتراكية لأنه، فى جوهره الحقيقى، يحمل ليس مضمونا سياسيا واجتماعيا فحسب، لكنه يحمل - أيضا - مضمونا أدبيا. فكلمة «الاشتراكية» تحمل رسالة إنسانية كبيرة، وهى التحرر الاجتماعى للإنسان بمعناه الشامل، التحرر من الطبقة الاجتماعية المستغلة، ومن الظلم، لبناء الإنسان كممثل ذى قيمة جوهرية للمجتمع كله.

على أنه لا حياة للواقعية الاشتراكية، بدون ديمقراطية رحبة يأخذ بها حاملو راية هذه الواقعية، بما يسمح بتطويرها، ويضمن لها البقاء، والاستمرار.

المراجع

اعتمدت هذه الدراسة على المراجع التالية:

(١) جورج لوكاتش، دراسات فى الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

(٢) روجيه جارودى، واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، القاهرة، دار الكاتب العربى، ١٩٦٨.

(٣) د. صلاح فضل، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، القاهرة، دار المعارف، ط ٥ ، ١٩٩٥.

(٤) وفية أبو أقلام، مراحل تطور المدرسة الواقعية الاشتراكية فى الأدب، بغداد، منشورات الثقافة الجديدة، ١٩٧١.

(٥) ندوة واقعية اشتراكية جديدة مع البرسترويكا، ترجمة سمير الأمير، أدب ونقد (القاهرة)، العدد ٥٣، ديسمبر ١٩٨٩ - ٧٥ - ٧٩.

(٦) جلسة مع الكاتب الفلسطينى عبد القادر ياسين، فى منزله بالقاهرة بتاريخ ١٩٩٨/١/١٠.

ك

كتاب

الفن بين سارتر وماركس*

عـــــرض:
سامح الموجى

مما لا شك فيه أن الفلسفة الوجودية مرتبطة فى الأذهان باسم الفليسوف الفرنسى جان بول سارتر الذى يعد أحد العقول الفلسفية التى لها بصمة واضحة فى الفكر الفلسفى للقرن العشرين. ولا نعتقد أن أهمية سارتر تكمن فقط فى كونه فليسوفا جاء بنسق فلسفى ما، أو لأنه أتى بنظرية جديدة أو علم جديد فى الفلسفة أو العلوم، بل إن أهمية سارتر الحقيقية تكمن فى تعدد جوانب نشاطه النظرية والعملية، من مواقفه الواضحة فى الحياة السياسية، ودوره فى ثورة الجزائر، والتنديد بالاستعمار وموقفه من النازى وصولا إلى أرائه فى الفن والأدب، ونصوصه المسرحية التى أثرت فى الحياة الفنية آنذاك.

كما نعتقد أن فلسفة الفن لدى سارتر فلسفة ذات مقولات مهمة وتطرح جدلاً نحن فى أمس الحاجة إليه لتكوين وعى فنى وفكرى على مستوى راق وذى رؤية عميقة لمقاومة أشكال الإسفاف الأخلاقى، والفن الاستهلاكى. تلك الأشكال التى عمت العالم، ومنه عالمنا الثالث لتوقف حركات التنمية والتقدم به، ولعل

*كتاب «فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها» لدكتور رمضان الصباغ والصادر عن مطبعة فاكوس. الطبعة الأولى ١٩٩٤

سارتر كان أحد الفلاسفة الفنانين الذين اهتموا بتلك القضية وخاصة لموقفه الخاص من الفكر الماركسى ومدى تأثير الماركسية على أفكاره فى الفلسفة، والفن، والحياة. حول هذا الموضوع تحدث د. رمضان الصباغ بالتفصيل، وذلك فى كتابه «فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها» والذى تحاول السطور القادمة أن تقدم عرضا لأهم ما جاء به وأضافه لهذه القضية.

يذهب د. الصباغ فى فصله الأول المعنون «فلسفة سارتر» إلى ثلاثة مباحث رئيسية:

١ - الفينومينو لوجيا والتحليل النفسى الوجودى، ٢ - الوجود والعدم والحرية ٣ - الثورة والمادية.

ونرى أن هذا الفصل باستثناء مبحثه الثالث يعتبر زائداً على جوهر البحث فى أكثر من موضوع. أمسك الباحث ببدايات آراء سارتر فى مراحل فكره المبكرة وتتبعها حتى نهايتها، فعرض الآراء سارتر فى التحليل النفسى الوجودى ومدى تأثره بـ «هوسرل» ومدى اختلافه معه «وسارتر يأخذ على هوسرل إنزلاقه إلى «التصورية» ويحاول هو أن يظل أمينا لفكرة القصد واتجاه الذات إلى الموضوع، فالوعى متجه نحو موضوع ما بالضرورة كما أن الموضوع ماثل أمام الوعى، فالتفكير هنا يجب أن يكون تفكيراً فى موضوع ما - كما يرى سارتر - كما أن مثول الذات لدى نفسها. أى حضورها عليها يفترض إمكان البعد عن الذات ووضع النفس على مسافة من الذات يعنى «التفلت» من الهوية التى تكون ال (فى الذات) بواسطتها حاضراً أو ماثلاً لدى ذاته» (١) ونرى أن هذه الفكرة ليست أصيلة عند سارتر حيث سبقه فيها الفليسوف الإيطالى «كروتشه» ويتحدث د. الصباغ تحت عنوان «الوجود والعدم والحرية» عن آراء سارتر حول مسألة الوجودية، ونقده للثنائيات التى تربك الفلسفة ومحاولة إستبدالها «بأحادية» الظاهرة ويعرض رفضه للثنائية الأرسطية (الفعل - القوة) حيث يرى أن سارتر قد جعل الوجود هو الوجود بالفعل فقط ولا يوجد وجود بالقوة، كما حاول الباحث رصد آراء سارتر حول الوجودية وما تسعى إليه «إن ما يفزع البعض عن إطلاعهم على نظريته.

- أى سارتر - هو مناقضتها للجمود، والخمول، والكسل فالوجودية عندما تظهر الضعف الموجود فى الإنسان والفساد الذى يشمله لا تبغى من وراء ذلك ترسيخ مفاهيم توحى بأصل هذا الضعف أو ذلك الفساد فى الجنس البشرى، كما يفعل المثاليون، ولكنها تريد أن تقول إن هذا الإنسان الضعيف أو الفاسد يتحمل مسئولية ضعفه أو فساده كاملة، وفى وسعه تجاوز هذا الفساد أو ذلك الضعف، فلا يمكن أن نعتبر الوجودية محاولة لتبثيط عزم الإنسان ذلك أنها تنبئه بأن أمله الوحيد يكمن فى فعله والذى يعتبر الشئ الوحيد الذى يجعل الإنسان قادراً على العيش» (٢)، ونرى أن د. الصباغ أطال أكثر مما يلزم فى هذا المبحث وخاصة إن علاقته بالموضوع الأساسى قد تكون فرعية. وفى المبحث

الثالث لهذا الفصل يدخل د. الصباغ إلى المنطقة المهمة فى بحثه والتى يهدف إليها حيث يحاول رصد مناطق الاتفاق والاختلاف بين سارتر والماركسية وإلى أى مدى يتماس سارتر مع الماركسية؟ هذا هو السؤال الذى يحاول د. الصباغ الإجابة عليه. حول آراء سارتر فى المادية، والثورة ، وطبيعة الثورى، والطبقة العاملة أظهر الباحث مدى اتقانه لمنهجه التحليلى المقارن وذلك فى عرض آراء سارتر حول الماركسية ورد الماركسيين عليها، وتأرجح سارتر وإقترابه من الماركسية تارة، وابتعاده عنها تارة أخرى. «وسارتر إذ يجعل فلسفته فوق الطبقات، فإنما يختلف مع الماركسية التى ترى أن الأيدلوجيات بالضرورة طبقية وأن الوصول إلى مجتمع لا طبقىّ يأتى بعد العبور فوق المجتمع الاشتراكى التى تكون فيه السلطة لطبقة البروليتاريا» (٣). ولكن رغم انتقادات سارتر للماركسية إلا أننا نراه يقف بجانبها ويؤيد مواقفها ويتحدث بمنهجها «ويزداد حماس سارتر للماركسية عندما يؤكد على أنه فى كل مرحلة توجد فلسفة واحدة، وهى تلك الفلسفة التى تعبر بشكل أفضل وأكثر كمالاً عن واقع المرحلة الخاصة وعلى هذا فقد رأى – أى سارتر – أن «الماركسية هى فلسفة العصر أو اليوم لأنها تصف فى تضاعيفها الحركة نحو الشمولية التى ترتكز عليها خبرة المجموعات الخاصة والمجموعات الاقتصادية والفكرية. (٤)، وهكذا تظل آراء سارتر حول الماركسية مذبذبة ويستنتج د. الصباغ ذلك حيث يرى أن موقف سارتر من الماركسية موقف معقد ومتشابك فهو يعتبر نفسه – سارتر – ماركسياً خارج الحزب الشيوعى وفى نفس الوقت يعادى الماركسيين، ويقول إنها فلسفة العصر، ويهاجم الحزب الشيوعى الفرنسى كلما حانت الفرصة له. مما سبق نجد أن سارتر كان يدخل إلى الماركسية بفهم خاص ويحاول كوجودى أن يتكامل معها، لذا نلحظ بعد ذلك تأثير الفكر الماركسى عليه.

٢ – وتحت عنوان «الفن لاواقعى» يبدأ د. الصباغ فصله الثانى الذى شمله فى عنصرين عن طبيعة التخيل، وموضوع التخيل، وبعض القضايا الجمالية المتعلقة بالتخيل حيث يظهر الباحث هدفه محاولاً «رصد طبيعة العلاقة بين آراء سارتر والآراء الماركسية فى ذلك الشأن» (٥) ونحو هذا الهدف قدم الباحث بانوراما من آراء الفلاسفة السابقين على سارتر فى موضوع الصورة وعلاقتها بالإدراك، وهل تعتبر الصورة والفكرة شيئاً واحداً؟ ثم انتقل الباحث بعد ما أفضى فى هذا الموضوع إلى مبحث آخر حول التخيل وعلاقته بالصورة وآراء الفلاسفة، وأوضح اعتراضات سارتر واستنتاجه الذى توصل إليه حيث اعتبر سارتر «أن السبيل إلى حل مشكلة الصورة يقع فى نطاق التفكير فى طبيعة الوعى ذاته» (٦) كما اعتبر سارتر أن التخيل هو تجاوز للواقع وتحرر من لزوجته، وحول موضوع التخيل كأحد المشكلات الجمالية المباشرة والشائعة فى الفن رأى سارتر أن الفن لا واقعى وكان قد باعد بين ما هو واقعى وما هو تخيلى ورأى أن الوعى التخيلى هو المسئول عن إنتاج الصور، ورفض سارتر منطق «الإنعكاس

اللينينى»، وقد فرق «جورج لوكاش» بين الانعكاس فى العلم والإنعكاس فى الفن «لا على أساس أن الأول تجريدى والثانى عينى فحسب بل على أساس أن الأول متشابك مع غيره، على حين أن العمل الفنى وحدة متكاملة محتواه فى ذاتها لا تحتاج إلى شئ آخر لإنه ينفذ إلى جوهر الواقع» (٧) كما أكد جورج لوكاش بأن «عدم تصوير الواقع تصويراً صادقاً عن طريق تشويهه فإنما يمثل صيغة مضادة للفن وهو نتيجة حتمية للمجتمع الرأسمالى» (٨) ونرى أن هذا التضاد بين رأى سارتر ورأى الماركسية حول قضية الفن وجمالياته إنما يرجع سببه المباشر إلى تأثير سارتر آنذاك بالاتجاه الفيومينولوجى نتيجة تأثره «بهوسرل»، وقد اعتمد الباحث هنا على كتاب سارتر «سيكولوجية التخيل»، ويستنتج الباحث أن هذه الآراء كانت قبل أن يتأثر سارتر بالتفكير الماركسى.

هل توجد علاقة بين الفن والأدب وبين المجتمع؟ بهذا السؤال الذى بدأ به الباحث فصله الثالث يحاول طرح قضية من أشهر وأقدم قضايا تاريخ التفكير الجمالى، وهى علاقة الفن بالمجتمع، والجدير بالذكر أن معظم الفلاسفة والمفكرين كانوا حريصين على تدوين آرائهم فى تلك القضية ولكن أشهر الآراء انقسمت إلى اتجاهين:

أولهما: «يرى أن الفن يقصد لذاته، ليحولوه عما يعنى أى تجاوز لهدف إضافى حتى ولو كان نبيلاً جداً، إنهم يحطون من مرتبة العمل فى الفن» (٩)

وثانيهما: يرى أن الفن والمجتمع بينهما تكامل يتم بشكل جدلى يجعل هناك تفاعلاً حياً بينهما حيث يعتبر «المجتمع» هو الكل المعقد الذى تتماهى فيه مستويات البناء التحتى بأعمدته الاقتصادية ونظمه الاجتماعية مع مستويات بنائه القومى والمتكيف جدلياً معه من ثقافة، وأدب، وفنون، ومعتقدات... الخ

فنجد الفن يحمل ملامح مجتمعه ومن ثم يمثل - أى الفن - انعكاساً جماليا للمجتمع يؤثر فيه ويسعى نحو تنويره وتثويره. وحول هذين الاتجاهين دارت الكثير من المعارك الفكرية فى منتصف القرن الحالى.

والجدير بالذكر أن سارتر رغم أنه يرى أن الفن لا واقعى وبذلك يتضاد مع وجهة النظر الماركسية إلا أن الغريب فى الأمر أنه ينظر للعلاقة بين الفن والمجتمع من خلال النظارة الماركسية ذات الرؤية المادية الجدلية للأشياء، لكنه اعترض على آراء من أسماهم (بالماركسيين المدرسيين) والذين كانوا أبواق الحزب الشيوعى الستالينى فى ذلك الوقت، إلا أن الكثير من المفكرين الماركسيين ذوى الرؤية الصحيحة والمتعمقة فى فهم المنهج الماركسى قد اتفق معهم سارتر فى الكثير من آرائهم، وهذا ما حاول د. الصباغ طرحه وتولاه بالشرح حيث أظهر أهم النقاط فى تلك القضية، حول دور الفن، فى المجتمع وهدف الفنان ومدى اتفاق سارتر مع الفهم الماركسى الصحيح لقضية الفن «يقول سارتر لم يكن هدفنا إدخال السرور على الجماهير، بل هزهم بعنف، إن كل شخصية مصيدة تصيد القارئ، والقارئ بين مختلف الشخصيات تتقاذفه وتسلمه من



وعى لوعى، مرة تثيره، يثيره قلقهم، ومرة يغمره حاضرهم ويحس بنفسه تحت ثقل مستقبلهم، (١٠). وكما نرى أن سارتر يتفق إلى حد كبير مع روح ومضمون المرؤية الماركسية للفن بعيداً عن الفهم الميكانيكى للجدل الماركسى الذى رفضه وكان سبب اعتراضه على الحزب الشيوعى والذى أعتبر الفن والفنانين مجرد أبواق لسياسة الحزب الذى اعتبر أن «الرفيق ستالين قدعين الكتاب مهندسين للنفس البشرية» (١١). وهذا ما نراه وراء تشتت الموقف الطبقى لسارتر حيث باعد هذا الموقف بينه وبين الطبقة العاملة الخاضعة لقرارات السكرتير العام للحزب مما جعل سارتر يحاول تغيير مسار خطابه إلى البرجوازية الصغيرة «إن الجمهور الإمكانى إذن ليس فى الفلاحين الذين لا يقرأون ولا فى العمال الذين استولى عليهم الحزب الشيوعى الستالينى ولكنه - فيما يرى سارتر - فى البرجوازية الصغيرة والتى لم يكتب أحد من أجلها وإنما كتبوا لاصطيادها» (١٢)، ويعد موقف سارتر من تلك القضية موقفاً شائكاً، فهو يتفق مع أكثر الآراء الماركسية فهماً لطبيعة العلاقة بين الفن والمجتمع ويرى «أن الكاتب حر وملتزم فى آن واحد بحكم وضعه الطبقى ويرى أن وظيفة الفن هى هز العالم وتغيير الواقع الاجتماعى للإنسان عن طريق إيقاظ وعيه، وتعميق الشعور بالفوارق الطبقية وفضح الرؤى التى تطمس هذه الفوارق» (١٣)، إلا أن اختلافه مع (الماركسيين الأرثوذكس - المدرسيين -) على حد تعبيره جعله فى موقف حائر على حد قوله بين الحزب الستالينى وبين المذهب المسيحى وقد عبرت كتابات سارتر عن هذا التناقض الحاد.

وحول مشكلة «الالتزام» يدور الفصل الرابع من الكتاب والذى يحاول فيه الباحث تتبع آراء سارتر فى قضية الإلتزام التى تعد من أهم القضايا الجمالية فى الفن كما عرض الباحث موقف الماركسية وأنهى هذا العرض بمقارنة الموقفين، حيث فرق سارتر فى البداية بين الشعر والنثر على ضوء علاقة كل منهما باللغة فالشعراء يخدمون اللغة بينما الناثرون يستخدمونها لذلك أعتبر سارتر أن الشعراء «قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية» .(١٤). ومن ثم يؤكد سارتر على عدم التزام الشعر والفنون المختلفة، وإنما الذى يقع عليه الإلتزام فقط هو النثر. كتب سارتر فيما الأدب «ونستطيع أن ندرك فى يسر حمق من يطلب من الشعر أن يكون (التزامياً)، نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ولما لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعى والحفيظة السياسية ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالاتها فى الشعر كما تتضح فى رسالة هجاء أو رسالة اعتراف» (١٥) كما انتقد سارتر بعض الاتجاهات غير الملتزمة وخاصة اتجاهات السريالية، والفن للفن موضحاً عدم إيجابية دورها فى المجتمع وعلى ضوء ذلك رأى سارتر أن «موقف الكاتب الملتزم ينطلق من وضعه وعلى أساس هذا الوضع فإنه يلعب دوره بالنسبة لجمهور قرائه... بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد على

نحو ما يكون عليه كل إنسان فى الحياة» (١٦). هذا بالنسبة لسارتر، أما الماركسية فإن فكرة الالتزام تعتبر نقطة إرتكاز للمفاهيم الجمالية الماركسية وحول تلك الفكرة يقول المفكر الماركسى جورج لوكاش «والماركسية ترى أن الكاتب مطالب بالوقوف فى صف التقدم، أو على حسب التعبير الماركسى فى صف الطبقة الصاعدة، والفنان الحقيقى هو الذى يدفع المجتمع إلى التغيير، والفن وسيلة للسيطرة على الواقع، ومن ثم فإنه يلعب دوراً فى تطوير الإنسان المتناغم الشامل» (١٧). هذا ما يراه جورج لوكاش، ولكن هل هذا هو رأى باقى المفكرين الماركسيين؟ الحقيقة أن آراء مفكرى الماركسية فى تلك النقطة كانت متضاربة ومختلفة من واحد لآخر حسب فهمه وموقفه من الحزب أو السلطة، ولكن رغم ذلك فإن سارتر يلتقى إلى حد ما بعيد مع الماركسية، وهو أيضاً يختلف فى نفس الوقت من حيث أن الفرد الفنان يجب أن يكون فى خدمة الحزب المعبر عن طبقته هذا إلى جانب أنه - أى سارتر - رأى عدم إمكانية الحياد بالنسبة للكاتب فى مواجهة الصراعات وإنه عليه الانحياز إلى الطبقات ذات الطابع التقدمى، وفى نهاية الأمر يتضح أن مفهوم سارتر معنى ومعيار الإلتزام قد نهل من الماركسية وإن كان سارتر فى تعامله مع القضية وجودياً من نوع خاص كما كان ماركسيا أيضاً من نوع خاص. ويشير د. الصباغ إلى أن هناك تطوراً حدث فى مواقف وآراء سارتر عبر كتاباته وأنه استوعب آراء ومواقف الماركسية ولفظ مواقف أخرى حتى أصبح على حد تعبيره «ماركسياً».

كما تحدثنا فى البداية أن سارتر كان من الفلاسفة الذين لهم إسهامات إبداعية فى مجال القصة، والرواية، والمسرحية، ولكن، هل حملت نصوصه الإبداعية نفس الأفكار والرؤى التى طرحها فى كتاباته النظرية؟ هذا ما حاول الباحث الإجابة عنه فى الفصل الخامس والأخير من كتابه، لكننا نأخذ عليه أنه شتت القارئ معه حيث افترض أن القارئ قد ألم بكل نصوص سارتر الإبداعية، مما ألزم الفصل بعض التوضيح فى التحليل وعرض المقارنات.

رأى الباحث أن بدايات أعمال سارتر كانت ملائمة نظريا لما جاء فى كتابه «التخيل» الذى يحاول فيه رؤية الحقيقة خارج العالم الواقعى وتأكيد العزلة والفردية فى العالم. كما نرى أن سارتر فى بداياته كان قريبا من اتجاهات هو نفسه نقدها فيما بعد مثل السريالية، حيث رأى سارتر أنه «ينبغى للمرء أن يكتب ما يقوده قلمه من غير أن يبحث عن الكلمات» (١٨). وهذا ما كان ينادى به السرياليون، كما وضحت شخصية سارتر فى تلك المرحلة من خلال روايته الوجودية «الغثيان» وهى عبارة عن سرد ليوميات شخص يدعى «روكنتان» المنعزل والذى يعانى الملل ويبحث عن مبرر لحياته، ويرى الإنسان عاطفة لا مجدية ويأنف من أى علاقات من أى نوع إلى أن ينتهى بالخلاص بالفن. وهنا رأى عالم النفس الإنجليزى «كولن ولسن» إنها التجربة الجمالية القديمة المألوفة حيث يسلم الفن النظام والمنطق إلى الفوضى» (١٩) فشخصية (روكنتان) هى

شخصية لا منتمية على حد تعبير كولن ولسن، إلى جانب أننا نرى أنها الشخصية الأمثل التى كان يراها سارتر معبرة عن الإنسان فى وقته. وحول مسرح سارتر الذى اتجه إليه فى سنوات الحرب عرض الباحث إلى مسرحية (الأيدى القذرة) والتى جعلت سارتر يتعرض لحملة عنيفة من الشيوعيين فى ذلك الوقت إلا أنه حاول تلاشى هذا الأثر بكتابة مسرحية «نيكراسوف» التى حاول فيها إعادة العلاقة مع الماركسيين، كما عرض الباحث لمعظم آراء سارتر فى القصة والرواية وجماليات النثر، وأنهى هذا الفصل بنتائج البحث عامة. والذى جمع فيه كل نتائج المباحث السابقة محدداً التناقضات الحادة التى يواجهها قارئ سارتر. ونهاية القول إننا نرى أن سارتر تميز بتطور مراحل فكره الفلسفي وتغير موقفه من الوجود والفن والحياة، والإنسان. إلى جانب موقفه الخاص جداً من الفكر الماركسى، ومن ثم فلا نستطيع أن نطرح سؤالاً: هل كان سارتر ماركسياً أم لا رغم اقترابه الكبير من الماركسية فى آواخر حياته، وذلك لإنه لا يوجد موقف ماركسى موحد يمكن أن نستند عليه فننسب سارتر إليه. ومن ثم نود أن نشير إلى أن موضوع هذا البحث لم ينته بعد، ومازالت هناك بعض الأسئلة وكثير من الاستفسارات حول هذه العلاقة الخاصة بين سارتر والفكر الماركسى، والذى نود أن نكون قد وفقنا فى تفجير بعض النقاط التى عرفناها لطرح هذه القضية.

الهوامش

(١): د. عبد العظيم رمضان.. فلسفة الفن عن سارتر،١٩٩٤،ص١٩

(٢): المصدر السابق ص ٣٠

(٣): المصدر السابق ص ٤٢

(٤): المصدر السابق ص ٤٧

(٥): المصدر السابق ص ٧٥

(٦) المصدر السابق ص ٨٨

(٧): المصدر السابق ص ١٢١

(٨): المصدر السابق ص ١٢٢

(٩): المصدر السابق ص ١٤٣

(١٠): المصدر السابق ص ١٧٤

(١١): المصدر السابق ص ١٧٩

(١٢): المصدر السابق ١٨٣

(١٣): المصدر السابق ص ١٧٨، ص ١٧٩

(١٤): المصدر السابق ص ٢٠٧

(١٥): المصدر السابق ص ٢١٢

(١٦): المصدر السابق ص ٢١٧

(١٧): المصدر السابق ص ٢٣٢

(١٨): المصدر السابق ص ٢٩١

(١٩): المصدر السابق ص ٢٩٢



الديوان الصغير

لهب باث المزدوج

مختارات من شعر أوكتافيو باث

ترجمة: د.محمود السيد على

اختيار وتقديم: حلمى سالم

حرية تبتدع نفسها

أمريكا الجنوبية -كأفريقيا- هى خزانة الدنيا المسحورة، فى هذا العصر.

ومن الثائر «زاباتا» إلى الشاعر «باث»، تشتعل المكسيك بالخيال والفتنة.

«هناك، حيث تندثر الحدود وتتلاشى الدروب، حيث يولد الصمت، أدنو الهوينا فأبذر الليل بالنجوم والكلمات، بأنفاس مياه سرمدية تترقبنى، حيث يخطو الفجر أولى الخطوات.

هناك، أبتدع الأمسَ، الليلَ ونهاره، الذى يستيقظ فى فراش من حجر فيحول بعينين طاهرتين عالما ضاقت به الأحلام. هناك أقيم الشجرَ، والسحبَ، الصخرة والبحر، هاجس هناء، خيالات تخور وتضعف فى مواجهة النور المنثور.

هناك، حيث تتلاشى الدروب ويموت الصمت، أبتدع اليأسَ، والعقل الذى يتخيلنى، واليدَ التى ترسمنى، والعينَ التى تعرّينى. أبتدع الصديقَ الذى يبتدعنى، شبيهى، والمرأة نقيضى: برج آكله براياتى، جدار يتسلق زبدى، مدينة قفر تنبعث رويداً تحت هيمنة عينىّ.

حيال الصمت والصخب أبتدع الكلمة، حرية تبتدع نفسها وتبتدعنى كل يوم».

هكذا تحدث أوكتافيوباث (١٩١٤-١٩٩٨)، الشاعر المكسيكى الذى عاش بيننا قرنا كاملاً إلا ستة عشر عاماً، وحصل على جائزة نوبل فى الآداب

عام ١٩٩٠، ورحل عنا منذ ثلاثة شهور.

وباث نسيج وحده. فهو تركيبةٌ باهرة من سحرية واقع أمريكا اللاتينية، ومن الانتماء اليسارى (كان أبوه رفيقا للقائد «زاباتا» زعيم الثورة المكسيكية فى العقد الثانى من القرن العشرين)، ومن سريالية اتصاله بإيلوار وبريتون فى باريس، ومن عطر الشرق أثناء عمله الديبلوماسى فى الهند، ومن جنون التجريب الشعرى، حيث الهيام بالقصائد الطبوغرافية والبصرية.

فى هذا المزيج المدهش، تحضر المرأة حضوراً مركزياً، وتسطع الإيروتيكا باعتبارها فعل استعارة لا فعل جنس. وتتجلى الثورة باعتبارها سعياً مفتوحاً لا ذروة مغلقة. وكأن «اللهب المزدوج» الذى يعنيه هو: جمرة الأنثى، وجمرة العدل.

مشوار طويل، يبدأ بديوان «قمر برى» فى ١٩٣٣، ويتواصل مع دواوين: «مقام السحب» ١٩٤٤، «الحرية فى الكلمة» ١٩٤٩، «بذور نشيد» ١٩٥٤، «الفصل القاسى» ١٩٥٧، «نحو البداية» ١٩٦٦، «السفح الشرقى» ١٩٦٧، «عودة» ١٩٦٨، وينتهى بديوان «جذور الشجر» ١٩٨٣.

لم يكن باث شاعراً فحسب، فقد ترجم عدة أعمال مهمة لشعراء وأدباء أسبانيين ومكسيكيين وفرنسيين. وكتب مجموعة مهمة من الكتب النقدية والفكرية والنثرية، منها: متاهة الوحدة، نسر أو شمس، القوس والقيثارة، كمثرى الدردار، الفنون الأربعة، تيار متردد، اتصال وانفصال، اللهب المزدوج.

كما شارك منذ يفاعته فى تأسيس المجلة المستقلة «فصول وادى المكسيك»، ثم مجلة «المعمل». وأسس فرقة مسرحية أسماها «الشعر بصوت عال».

وهنا، مختارات من شعر أوكتافيوباث، فى دواوينه المختلفة، انتخبناها من ترجمة د.محمود السيد على (التى تعانى- على جودتها- من بعض التصرف العربى غير المناسب، فى التقديم والتأخير والتقفية خاصة)، لكى نضع بين يدى القارئ صورة موجزةً لإبداع هذا الشاعر الذى يرى -بحق- أن الحب والشعر والثورة مفاهيم مترادفة، حيث «حرية تبتدع نفسها»، وحيث باث «مازال حيا فى قلب جرح مازال طريا».

ح.س

اسمك

يولد منى، من ظلى
يشرق على جلدى
فجر نور حالم
حمامة جسورة اسمك
خجلة على كتفى.

البحر وأنت

البحر، البحر وأنت، مرايا،
بدون البحر خامل وبطئ
سابح فى البحر، إلى البحر
ظمئ:
البحر الذى يموت وفى لحظة
يفئ
البحر وأنت، بحره، البحر
مرآة:
عمود ملح يصرعه البحر
ظمآن
ظمأ غدو ورواح وبالكاد لحظة.
من كل لحظات فيضك،
من دائرة أخيلة العام،
أحتجز شهرا من الأسماك
والزبد،
تحت سماوات من القصدير
سائلة
جسدك يفتح فى النور خلجاناً
على سواد تلاطم أمواج الأيام.

تحت ظلك الوضاء

تحت ظلك الوضاء
أعيش كلهب عار،
يصبو أن يكون ثُريّاً.

انظرى قدرةَ العالم

انظرى قدرةَ العالم
انظرى سطوةَ التراب، انظرى
الماء،
انظرى أشجار الدردار فى
دائرة السكون،
المسى من العصارة والصمت
مملكة،
المسى من الشمس والمطر
اللحاء،

انظرى غصونها للسماء
سامقة،
اسمعى نشيد أوراقها كالماء.
ثم انظرى السحب،
هذا العماء المجنح فى السماء،
راسية بلا دوار فى الفضاء،
زبد سام ظاهر،
لتيار سماوى خبئ
انظرى سطوة العالم،
انظرى شكله الممدود
جماله الساطع الكامن.
المسى من الطين والدرّ جلدى،
اسمعى ينابيع تحتية صوتى،
انظرى فى هذا المطر المظلم
فمى،
يهمى فى رجفة فجانية
يعرّى بها الهواء البساتين.

صلى عريك بالماء عريه،
عرى نفسك فيها أمطرى،
انظرى ساقيك جدولين،
جسدك طويلُ نهرٍ انظرى.

نهداك جزيرتان توأمان،
وفرجك فى الليل نجمة،
فجر، نور وردى بين عالمين
حزينين
بحر عميق ينام بين بحرين

انظرى قدرة العالم
اعرفى نفسك عندما تعرفيننى

جسد، جسد لاغير

جسد، جسد لاغير
جسد كنهر ينسكب
كليل يلتهم،
نور شَعر
لايروى أبدا
ظلام لمسى،
بطن تشرق كبحر يشتعل
إذ يلمس من الفجر جبهة
أكعابا، جسور صيف
سيقان ليلية تغوص
فى موسيقى المساء الخضراء
صدر يشمخ
ويجرف الزبد،
عنق، لاغير عنق،
كفان لاغير،
بضع كلمات تهبط الهوينا

كرمال تسقط فى رمال...

هذا الذى منى يفر،
ماء وابتهاج غامض
بحر يولد أم يموت،
هذى الشفاه والأسنان
هذى العيون الجائعة،
هذى من نفسى تعريان
حسنها الثائر يعلو بى
إلى سموات ساكنة
حيث اللحظة ترجف:
ذروة القُبل
كمال العالم وأشكاله.

فلتشتعل كل الأصوات

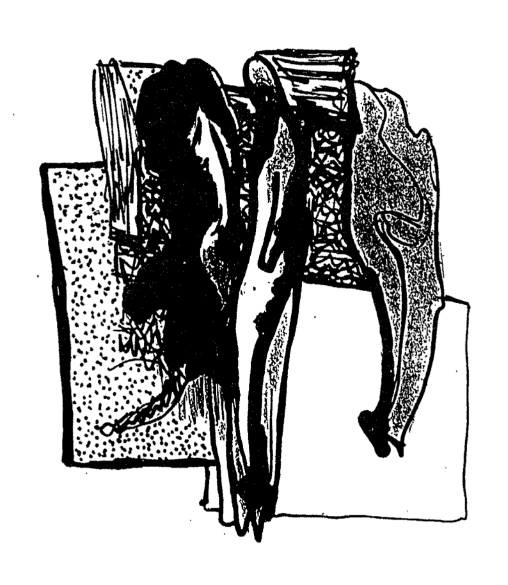
فلتشتعل كل الأصوات
ولتحترق كل الشفاه،
وليبقَ الليل جامداً
فى الزهرة العلياء.

لايعرف أحد اسمك
فى غموض قوتك ينساب
نضج النجمة الذهبية
والليل موقوف
محيط بلا حراك.

أيا عاشقة، تكف الأصوات
تحت رنين اسمك الملتهب،
أيا عاشقة، تكف الأصوات،
أنت بلا اسم،
عارية فى الليل من الكلمات.

هذى دماك

هذى دماك
عميقة مجهولة،
تلج جسدك
تبلل ضفافاً عمياء، أنت بها
جهول.
بسيطة، نائية،
فى إصرارها، فى جريانها،
توقف فى دماىَ المسير،
جرح صغير
يعرف نظراتى
يعرف الهواء الذى لايعرف.
هذى دماك، وهذا طلل الهمس
الواشى.



تتزاحم الأزمان
تعودإلى بدء الأيام،
كشَعرك الكهربى
تتذبذب الجذور الخبيثة التى
فيها يضرب ،
حيث الحياة هنا تضطرم
والزمن موت الأزمان
وتسقط الأشكال والأسماء فى
النسيان.

هذى دماك، أقولها،
فتّجمد الروح فى العراء
إزاء العدم الحى للدماء

تخفقين بين الظلال

تخفقين بين الظلال
بيضاء عارية: نهر

يغنى قلبك، يغلى نهديك
يجرف فى مياهه
ساعات، ذكريات، أياماً
مزقا منك
بين الضفاف الخفيةتهربين،
رمالَ الصمت تبللين.

مياه بيضاء عارية
تحت جسدى المعتم صخرة،
جرف يلدغ ويلثم مياها عميقة
خلقت من الزبد والظمأ
نائة تصبين فى الصمت.
شَعرك
شابه العشب
يجرفه التيار

يتأرجح بين الظلال
الكهربية، مبلّلاً بالظلمة.

بين الضفاف الخفية تظلين
بيضاء عارية، حجرا

مصير شاعر

كلمات؟، نعم من هواء
وفى الهواء تضيع
دعينى أضيع بين الكلمات،
دعينى أكون هواء في شفاه
نفخة شريدة بلا ضفاف
تتيه فى الهواء

كذلك النور فى نفسه يتيه.

الظمآن

كى أجد نفسى، أيها الشعر
فيك بحثت:
نجمة ماء ممزقة
غرق كيانى
لكى أبحث عنك، أيها الشعر
فى نفسى غرقت.

ثم بحثت عنك
لأهرب من نفسى:
أيا خميلة اللحظات
التى فيها تهت
وبعد تجوال وتجوال
أرى نفسى عدت.

نفس الوجه المغمور
فى ذات العرى
نفس مياه المرآة
التى علىّ ألا أشرب
على حافة هذه المياه
نفس الميت من الظمأ

شاهد قبر شاعر

أراد أن يغنى، يغنى
لينسى
حياة من الزيف حقيقة
ويتذكر
حياة من الحقيقة زيف

أسباب الموت

حدثونى عن الوطن
وكنت أفكر فى أرض فقيرة
قرية من تراب وأنوار
وشارع وجدار
وإنسان صامت إلى جانب ذاك
الجدار

وهاته الأحجار تحت شمس
القفار
والنور الذى يتعرى فى
النهر...
نسيان يقيم الذاكرة
ليس لنا ولانستحضره

أحلام النوم، حضور مباغت
يقول بها الزمان أنا لسنا
نحن،
بل هو من يتذكر هو من يحلم
ليس هناك وطن، هناك أرض،
صور أرض
تراب ونور فى الزمان...

أتبقى الزهرة؟

بقاء؟ أتبقى الزهرة؟ لهبها
الرطيب
فى يد الريح تتناثر أوراقا:
تود الزهرة أن ترقص، فقط
ترقص

أتبقى الشجرة وأوراقها؟
- رداء فى الريح همس
وفى الشمس بريق؟
هذه السماء الأبدية الراقدة.
أهى سحب من حجر سماء
الأمس؟

اللابقاء: الخلود
شفاه فى شفاه
نور على عرف الموجة، حى،
نفخة فى النهاية تتجسد
كمال يراق
الخلود لحظة
ارتعاشة النسيان الصفراء.

القافية

القافية تضاجع كل الكلمات
الحرية، تنادينى حتى المنية،
غانية
ذات حنجرة برصاء
من دخان مراهقتى عذراء
حريتى ابتسمت لى
هوة نتأملها
من داخل هوتنا.
الحرية أجنحة
ريح بين الأوراق، تعتلقها
زهرة بسيطة، والحلم
الذى نحن فيه حلمنا
هو أن نقضم البرتقالة المحرمة
أن نفتح الباب القديم الملعون
ونطلق سراح المسجون:
أصبح هذا الحجر خبزاً،
وهذه الأوراق البيض

«نورسا»
أوراق الشجر طيور
وأصابعك طيور: الكل يطير

عيناك

عيناك وطن البرق والدمع
صمت يتحدث
عواصف بلا ريح، بحر بلا موج
وحوش ذهبية ناعسة، طيور
حبيسة،
زبرجد زنديق كالحقيقة،
خريف في باحة الغاب حيث
النور يغني
على كتف شجرة أوراقها
طيور،
شاطئ يلقاه الصبح مرصعاً
بالعيون
سلة فواكه نار
أكذوبة تقيم
مرايا هذا العالم، أبواب الآخر
لبحر الظهيرة نبض هادئ
مطلق يرمش
قفار

يبسط النهار كفه

يبسط النهار كفه:
ثلاث سحابات
قليل من كلمات.

الفجر

أيد عجلى باردة
تسحب واحدة فواحدة
عصاب الظلمة
أفتح العينين
مازلت حيا
في قلب
جرح مازال طريا

في النور سائرة

تقدمين الساق
اليسرى/ النهار
يتوقف يبتسم
ينفرط في السير رشيقاً
تحت شمس بلا حراك

تقدمين الساق
اليمنى /الشمس
تمشى أرشقَ
على طول النهار
الواقف بين الأشجار

تمشين نهداك سامقان
تسير الأشجار
الشمس والنهار تابعان
تخرج السماء للقاء
فتختلق السحب.

لمس

يداى
تفتحان ستائر كيانك
تكسوانك عريا آخر
تكشفان من جسدك أجسادا
يداى
تختلقان من جسدك جسداً آخر

تكوير

عمود من الخفقات سامق
فوق محور الزمان الساكن
تغطيك الشمس وتعريك
ينسلخ من جسدك النهار
فى ليلك يتيه
ينسلخ من نهارك الليل
فى جسدك يتيه
تناول أزلى:
حديثه العهد أبداً
حاضره منذ القدم.

عبور

أطوى صفحة النهار
أكتب ماتمليه
رجفة رموشك

ألجك
حقيقة الظلام
أروم براهين الظلمة
أشرب نبيذاً أسود:
خذى عينى فجريهما

نقطة من ليل
على أطراف نهديك:
ألغاز من قرنفل



عندما أغلق عينيّ
أفتحهما داخل عينيك
في فراشه القرمزي
مستيقظ أبداً
رطب لسانك

هناك ينابيع
في بستان عروقك

بقناع من دم
أعبر فكرك البكر
تقودني اللاذاكرة
إلى منقلب الحياة

الآخر

اختلق وجها
خلفه
عاش، مات، بعث
كثيراً
اليوم تجاعيده
تجاعيده بلا وجه.

شاهد قبر عجوز

دفنوها في مقبرة العائلة
وفي الأعماق ارتعد تراب
كان زوجها:
بهجة
الأحياء
حزن الموتى

أثر العماد

الفتى حسن
ليتزوج من مسيحية
عمّدوه
القس
كمقاتل الفيكنج
أسماه انريك
اليوم
له اسمان
وامرأة واحدة

كونشرتو فى الحديقة

أمطرت
الساعةعين بلا أبعاد
نسير فيها ظلالا
نهر الموسيقى
يلج دمى.
إذا قلت: جسداً، يرد: ريحاً
إذا قلت: أرضاً، يرد: أين؟
العالم، زهرة مزدوجة، ينفتح،
حزن للمجئ
بهجة للوجود
أسيرتائهاً فى ذاتى.

بعينين مغلقتين

مغلقة العينين
أغوارك تضيئين
أنت حجر أعمى

أحرثك ليلة وراء ليلة
بعينين مغلقتين
أنت حجر جوّاد

تتسع الأرجاء
لنتعارف
بعينين مغلقتين

لقاء

بعروق من دم
جسدى فى جسدك
نبع ليل
لسان شمس فى غابك
جسدك معِجن
قمح أحمر أنا
بعروق من عظام
أنا ليل أنا ماء
أنا غاب يزحف
أنا لسان
أنا جسد
أنا عظام شمس
بعروق الليل
نبع أجساد
أنت ليل قمح
أنت غاب فى شمس
أنت ماء ينتظر

أنت معجن عظام
بعروق من شمس
ليلى فى ليلك
شمسى فى شمسك
قمحى فى معجنك
غابك فى لسانى
بعروق الجسد
الماء فى الليل
جسدك فى جسدى
نبع عظام
نبع شمس

إخاء

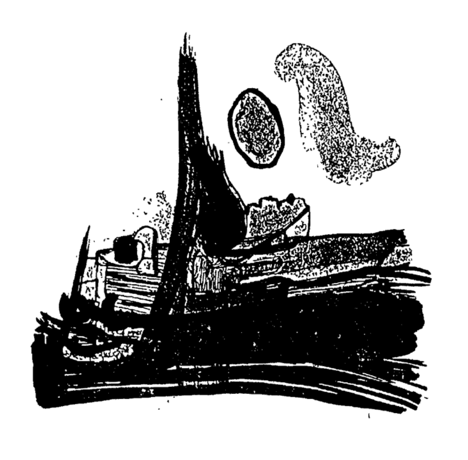
أنا إنسان: قصير العمر
والليل شاسع
أرفع البصر
تكتب النجوم
لا أفهم بل أدرك
أننى كلمة
يتهجانى الآن
كائن ما

جذور الشجر

نبتت فى جبهتى شجرة
نبتت إلى الداخل
عروق جذورها،
أعصاب غصونها
كثيفُ أوراقها أفكار
تحيلها نظرتك ناراً
من ظلال الثمار
برتقالات من دم
رمان من جذوة
تشرق
فى ليل الجسد
داخل جبهتى تتحدث الشجرة
اقتربى، أتسمعين؟

مكملات

فى جسدى عن الجبل تبحثين
فى الغاب عن شمسه الدفينة
فى جسدك أبحث عن سفينة
تائهة فى الليل البهيم.



نصوص

ش

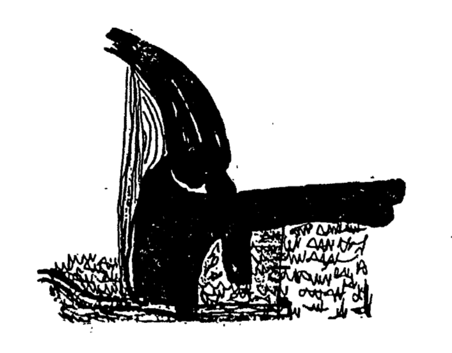
شعر

الفوتوغرافيا لا تندم

حسن خضر

تحت أغنية لم تكن اكتملت ،
رأيت خيطا من النمل يتوحش على الدماء
وصوتك مقصوفا ..
بينما النسيان يعد حفرة لقلبين بكامل نبضهما .
طعن السن الأغنية ، وقرقضت اللوعة الموسيقا ،
فاستأجرت المرارة بدمعتين تكنس فرحتى للأبد .
صرت خاويا .. ووحدى
فارغ أنا الآن مثل مرآة بلا أحد يبص ،
لا أرى غير الفراق يتلصص على السعادة دائما مشغول بتخزين قماش أسود فى بدروم البهجة ،
والنهار يدهس الأحلام دون أن تتأثر العجلات ،
الفوتوغرافيا ؟
أنيسة الأدراج والألبوم والحائط ؟
قد تتكلم الفوتوغرافيا
ربما ترقص أحيانا ..

لكنها لا تشعر أبدا بالندم ،
هل تنجب الفوتوغرافيا أطفالى ؟
هنا ..
بجوار جسم الأسرة أتكوم كما بحار بلا موجة أو ذكريات ،
نتنٌ ، مرحيٌ ..
أشبه ملابسى المركونة فى الرطوبة بانتظار الغسيل .
والليل فتحة جارحة فى الحنين
وأنا ألمس بيدى المقطوعة جسد الأسرة المعتم ،
أكتب ..
أو آكل بعضى ،
فلن يضىء أصابعى جسد آخر .



ش

شعر

يوم طويل

جرجس شكرى

. صلاة باكر

تضحك حبيبتي
فيتساقط القديسون من فمها
يلعبون فى سريري
وأنا مازلت نائماً
ثم تؤكد لى
وهى تفك ضفائرها
أن سارتر حين يعتقد بعد سبع
عشرة كأساً
أنه الله
تكون الشياطين قد سكنت رأسه
وخلل ما أصابني
فسقطت
من عربات القديسيين الذهبية
وهى تحمل البريد إلى الله.
لذا
يجب أن أقص لحيتى التى طالت
حتى لا أدو كئيباً

حكمة

طوحت قميصى فى الهواء
منذ عشرين عاماً
فمات أبي
وفقط
تغيرت صورة الحائط
وأنا أحفز اسمي
طالباً الانتخاب.

حكمة أخرى

حين يموت من نحب بعيداً
نركب سيارات كئيبة
وندخن مثلها
نبكى حين نرى جثة تنتظر
فنغلق الأبواب علي أحلامنا
ونحمل نعشاً مع المعزين
نرتبك
ونحن نراقب الحفار
ثم نعود بمصابيح شاحبة
وحزن طيب.
نتأمل غرفة فارغة وملابس
وحيدة
ونحن نتخيل الميت
يتكلم بيننا.

ويحدث دائماً

الرجل الذى يشبه بيته ومعطفه
وحذاءه
يسكن طابقاً عالياً مع بعض
الأشجار
ونساء يصعدن
من أجل المحبة
وصناعة بعض الذكريات
حين يتعرين له
يطوق أعناقهن
ويؤدى مهامه بعناية
ثم يرحلن
فيكتفى بأنه يشبه بيته ومعطفه
وحذاءه
ويصدق فناجين القهوة وهى
تداعب
شفاه البنات.

موجز أنباء

احتفظ الرئيس بهدوئه
بعد أن سقطت الأرض تحت قدميه
ثم وقف فى قلب الصفحة الأولى
وابتسم للذكري
فى حين خسر طفل حياته
بعد انفجار قنبلة فى مقبرة
وقد رقص الموتى فى صف طويل
بعد أن احتفظوا بالطفل
وقبلوا شهود العيان

إعلان

عظامة فى تابوت ملون
أيضاً قميصه وأراؤه
مع ابتسامة يحتفظ بها هيكله
العظمى لكم
منذ ثلاثين عاماً
وفى ذكراه
شاهدوا الزعيم بدولار.

فى مثل هذا اليوم

مباشرة
ودون أية أحلام
صعدنا عند عينيك
ولم نسأل
عن العيون التى ذبحتنا
العيون التى تركت فى ذاكرتنا
عاصفة وامرأة
تعلق الروح من قدميها.

فيلم السهرة
الرجل الذي تستعمله امراة
كل صباح
وتجربه في خيالها ثلاث مرات
على الأقل
يظنه على وشك السعادة
ويمثل دوره جيداً
تنام هي
بعد أن تملأ فراغها العاطفي
ويصحو هو
بعد أيام على لا شيء

أهم الأحداث
في غرفة مجاورة
رجل
انتحر معرفياً
بعد أن كلم قطته
ثلاثة أيام
عن إخوة بلا دروس
ينادونه يا معلم.

يبدو أنها كوميديا
كل مساء في الهاتف
تترك دمعتين على كفي اليمنى
كفي اليمنى
التي تناولت بها سيكناً
وقررت أن أذبح التكنولوجيا
ويحدث أن نزعل
نعض السماعات بشفتينا
ويقبله
ينام رأسك بين يدي
ضميني إلى صدرك
ناوليني أسرارك الداخلية
لقد أغلقوا الزمن علينا
منذ ساعتين
وأنا حبيبك
أنا زوجك في الهاتف
ماذا أفعل لو تعطل؟



ش

شعر

ذاكرة الموت

هدى حسين

وبينما عروس البحر تمشط شعرها
المسترسل ماداً أطرافه
إلى بدايات الموج
راغباً
فى انتشال الزبد من الضياع على شط
أشعلت سيجارة
– منذ فترة قريبة
غيرت نوع سجائرها
إلى الأقل ضرراً بالصحة –
وأخذ سعالها
يثير العواصف فى الرمل والموج.
لهذا
عادة ما تحب امتزاج الأصفر بالأزرق.
وتضحك:
"العاصفة تذكرنى بأيام المدرسة".
يصطك جسمها الشاحب مع ذبذبات الضحك

جسمها يضحك معها.
جسمها يسعد فى غفلة منها.
يباغتها سعاله نائمة فتصحو
فى منتصف الليل
تهب الشحاذين أموالها كلها.
وتشرد:
"أشعر أننى سأموت قريباً"..
ويختفى جسمها
فتخرج محمومة البحث
شبحية كطائرة ورقية
لا حبال تشدها للأرض.
جسمها يخونها
جسمها
يتمرد عليها
"بين المرض والموت خط لامتناه من الألم".
عروس البحر تنحنى للريح
تنشب أظافرها فى الصخر جذوراً
تتخشب من البرد
فيسقط المشط من يدها.
ويرثه البحر
معلناً موتها.
هاك خلودها على المشط
شعرها
تتناقله العواصف
كأوراق الشجر الناشفة.
ودموعها على ضياع المشط
تغزل خيطاً فآخر
نازلاً للبحر
جذوراً أخرى..
هكذا.
تخلقت شجرة أم الشعور
من عروس بحر مطرودة للشط
هكذا
أقعدها الحنين
جثة محنطة بجواره.

وأضفى عليها كل النعوت
كالملوك القدامى..
أم الشعور
عروس البحر
أو الشجرة الباكية
أو غير ذلك..
وكالملوك القدامى أيضاً،
تموت واقفة. .

***

يا أطفال العيد
هل رأيتم جمجمتي
جمجمتي
صخرة تلاطمها الأفكار والموج
فتخرج ومن زبده فقاعات
يحملن بنات أفكارى
وعندما تقتبس الفقاعات
يخرجن عرايا
مشتاقات للهواء الطلق
بنات صغيرات
يعود الموج فيحملهن غضباً
سبايا البحر يلهون
مثلكم تماما
فى سيرك البحر
ويحتسبن الخمر عندما يكبرن أسفاً
ويضحكن أيضاً
ضحكات ملائمة
انظروا
هذا البالون الأحمر
يشبك فى شعرى خيطه.
ستقعون بواحد منكم فى مغامرة إلىْ
ليفكه لكم ويطير
عندما تعودون لأهلكم
لايقولوا التفت حوله شعور الشجرة
وامتصته

أو أن عروس البحر غنت له فتبعها
إلى مغارات البحر
قولوا إنه كان أكثر كم شبهاً بالقربان
وأصدقكم رغبة فى زرع السحاب
بطعام الملائكة

***

هل ينبغى دائماً أن يموت أمامنا أحد
لنعرف أهمية الوقت
أنا
– من أنا .. –
ليس لى خطة ولا وجهة
يعبرنى المحبون دون إكتراث
يعبرنى بائعو الهوى والترمس والمشروبات المثلجة
ويموتون أحياناً لتركى
هكذا لا شىء يبقي
سوى عرى مفاجىء
لأميرة تستند إلى شباك حجرتها
وقد شبه لها
أن دخان سيجارتها دليل آخر:
"أنا أيضاً يمكننى أن أخلق سحباً وأزرعها
بطعام المحبين الذين لا وجهة لحبهم"
فينفلت من الدخان غزلان ودببة وأشجار صغيرة وثعابين
ما الذى يمكن أن يعنيه كل هذا الهراء
سوى أنها وحيدة
وفارغة من كل شىء
سوى شباك ودخان
وأحلام لا مرسى لها
الأميرة الصغيرة تقود شعباً من الطين الأسود
لتواجه به البحر
أيها الآتى غازياً
لك ما تريد
واترك السلام لشعبى
الأميرة بردائها الكتاني

وعباءتها القطيفية الحمراء المذهبة
تحمل شعار المملكة
على جبهتها
قلادة فضية بهيئة الشمس
تتوسطها ياقوته الإمارة
هذا وبعد ألف عام
شوهدت
ترفع عنها غطاء التابوت
وأغلال الموت
باحثة فى سراديب مقبرتها
عن ياقوتة سلبها كهنة التحنيط
وأودعوها ملكاً غازياً مدفوناً في المقبرة المجاورة
لم يزل عليها وشاحها القطيفي
مهلهلاً
ومنذ يومين فقط
شاهدتها بنفسي
منزوعة العباءة
ترتدى فستانها الكتان
وتركع على ركبتيها
قرب مقهى شعبى فى وسط المدينة
ياقوتتها بين يديها
تدكها على الأرض دكاً
وتخلطها بتراب الشوارع..
أى أحداث نهارية يمكنها أن تربط
اللحظتين..
هل ينبغى أن تموت أمامنا أميرة لنقدر الوقت
يا أطفال العيد
فابتهجوا للدماء الملونة
ذبح أباؤكم الخراف
والفراء المهان تحت أقدام منازلكم
والقرون الذهبية على رأس الكبش المعلق
عند باب مدينتكم
هكذا منذ الأزل
يحفظون عهد السلام
إنه مكتوب على رأس الكبش ذى الفراء الذهبي

أن يبقى معلقاً على باب المدينة
يحميها من الفقر والمرض
وأن الثعبان العملاق ذا الأوجه يحرس الفراء
ويحتمى بغار فى الجبل المقدس
وأنه كلما رفع أحد الأغراب الطامعين فى السلام
رأس الكبش من موضعها
ينطفىء نورها
ويخرج الثعبان ذو الألف رأس
ليقطعه أرباً طعاماً
لسكان المدينة المسالمة
ولما قررت الآلهة أن هذا الفيلم أصابه الملل
جاءت بفتى قتل الثعبان الحارس
هكذا لم يعد سوى ملاك حارس لا تمكنه شفافيته
من محاربة كائن كثيف المادة كالبشر..
وهكذا أيضاً
سافر الفراء إلى بلدة تلو أخرى
متوارثاً من اسم الذبح
ثم أن سكان المدينة تلو الأخرى
صاروا يجمعون أسنان الثعبان ويبعثروها
فى الأودية المقدسة
كل سنة بروح ألف محارب
من زشجع المحاربين القدامى
كل ضرس بعشرة ألف أمثالهم
كيف يمكن أن تنتصر الآن
على محارب ميت منذ القديم
كيف تقتله...
سوى بمواصلة الذبح
أطفال كثيرة سحقت بين شقى الرحى
لكى يطحن الخبز...
الأطفال
ننجب غيرهم..
والأميرات الجميلات
يغرين بهن النهر
لكى يفيض بخصبه شهوة لهن
فلم يبق سوى القبيحات

اللاتى لا ينجبن إلا أطفالاً للطحن..
ويشترين خرافاً للذبح
فى حفل جماعى للدم..
ويصلون
يا إله الدم
أرقنا لك ما راق لنا فانتشلنا
يا إله القطيع
ذبحنا لك القطيع
لكي لا يكون قطيع لك سوانا
فانتشلنا
من دوامات الوقت..

***

أنا أكتب.
مئات الدرافيل ماتت هذا العام
مئات السلاحف
الديناصورات انقرضت بكبرياء
بينما الذباب مازال يتحايل على أسباب العيش
المحاربون الشرفاء ماتوا
والمهزمون تعلموا المناورة
سبع مراكب حمر وخضر وزرق يعتلين البحر على جدار
ثمانية عصافير وثلاثة بيوت نوبية غير مسكونة
إلا بالأرواح الطيبة
التى عادة ما يؤنسها الغناء بالليل..
أصوات ناءت أجسادها بحملها
فتركتها تعبث بالمكان
أنا أكتب
لا أحد يحرس القصيدة من المتطفلين
ليس للقصيدة عينان
وأنا أكتب
هذه القصيدة عمياء ضلت طريقها
فاصطدمت بالجدار
والجدار يحمل سبع مراكب تغرق
والبحر يستطيع أن يطرد عرائسه.

ش

شعر

موسيقى العمر المخطوف

عبده الزرّاع

جنب النيل ..
كانت قاعده حورية ، بترسم آخر خيط من حلم قديم
والشمس هناك على مرمى الشوف ، مكسوفه فى توبها النارى ،
وبتهرب ويّا الليل بشويش ..
ونوارس روح البنت الشفافه بتيجى تملس على وش الميه
تلقط سمكات ، وتهاجر فى دواير رحلة صيف حران
وسفاين فرحانه بترقص بالضى على المزيكا
زى النيل الفرحان ، ما بيبعت بنسيمه الطازه يهفهف
فى ضفاير محلوله ، فتطير ، وتحاصر أحلى عيون
يا خضار البرسيم يا ربيعى
متخده البنت وسرحانه ـ لحظة ما قعدت ـ وكأن
غزالة برّى بتجرى على الوديان
تعزف ألحان/ وموسيقى العمر المخطوف خلسه
بيفر من بين صبعينى فى لمح البرق

وأتارى النيل متونس بيها / سهران جنبيها
غيران من طابع الحسن فى خديها
الله يا زمان .. الله
الوش ملاك .. مخروط من قبضة نور
وعيونها السحر واخدها لآخر ما يكون
والكحل يزيد فى جنونى جنون
وشفايف كيف الورد المقطوف من لحظه وطازه
وجمالها الأخاذ بيشد القلب ، ويرحل لبعيد
فاطمه ..
على فين وخدانى ، وسايبه الشوق متدارى
والحزن الجوانى فى عيونك بيطل ويتحاور ويايا
وأنا صاحبى الوحدانى ، تركنى ، وما عدش
بيبعت لى المراسيل
والعمر المحفور جوانا بيفلت ويغيب
ويتبهت كل ملامحه
ليه طعم سكاتك .. بيفكرنى بزنازين الصمت العريانة فى ليل
طويه البردان م الخوف
بيكش الأسفلت .. والمسافات بتزيد
صارعى الأوقات الصعبة برأى جرىء
ما يهمش كان ..
ولا حتى الأحزان المربوطة بطرف لسانك
نفضى أحزانك
وارمينى بضحكة بريئة
يمكن أقدر أرجع بزمانك
يمكن أقدر أرسملك أحلى طريق
يمكن ..
يـ
م
ك
ن .

ش

شعر

القــط

عبدالجواد خفاجى

السماوات مطوية ...
(بيمين من؟!)
- هل يصدِّق الفراسيون ..
أن دمعا من خلائقه الكبر؟!

* * *

الربانيون كانوا منضبطين
- تماما -
حين استدار فرجة ،
فى ساعةٍ لم تكن أبدا ،
غير أمثولةٍ ..
لا تليق
- ماذا قال الربانيون ؟
... قالوا: - انضبط !!
... : - محض ابتلاءٍ أن تجىء
... : - لم تكن أبدا ...
كرة للرب ..
و : - لم يكن الرب غاضبا !!

* * *

لم تكن لغة الخطاب - هكذا -
جازمة ،
و«محمد» يسأل
عن كُرة الله .
- هل كنت هازئا
عندما قلت : «أنا» ؟
- ألهذا غضب الرب؟!
وكنا مختلفين فى المساء :
- لمن القمر ..
لله ..

أم «لمحمدٍ» ؟
ومحمدٌ يتهدج صوته: «القمرة لى».
ـ ألهذا غضب الرب ؟!
واختلفنا فى الصباح : .
ـ الشمس أم بالونة الله؟
ومحمدٌ يعلنها صارخا: «بالونتى.. بالونتى»
ـ ألهذا غضب الرب ؟!
وكان يسائلنى :
ـ هل يركب القط دراجة؟
وكنا مختلفين :
ـ لمن الساعة ..
لى أم لمحمدٍ ؟
ومحمدٌ يحتج: الساعة لى.. السااااعة لى ..
والساعة لمن تكن ـ بالمرة ـ منضبطه ؛
والصبى كان يلهو ببالونةٍ
ويخربش القط .
ـ هل كنتُ مخطئا حين افترعت الطريق ..
إلى ساعة الرب؟!
ـ ألهذا هجَّت البالونة
من بين أصابعه ،
وانهار الجدار على القط ؟!
لم أكن أنتوى ـ كما ظن حراس الطريق ـ
أن أسرق ساعة الرب
كان الذى فى الجراب
مسدسٌ بلاستيك
وكان حشوا بماء العطر!
وكنت معبأ بأشياء صغيرةٍ
و«حواديت» منمقةٍ
وأغنيةٍ للصغير .
ـ هل يصدق الفلكيون .. هل
فى «ساعة الصفر» انفجرت بالونة الرب ،
واهتزت الكرة ؟!
وأن الذى لم يحدث أن غضب الرب ؟
ـ من يصدِّق ..
أن ساعة للصفر
وأن بالونة للرب
وأن للرب الكرة ؟!
الساعة لمحمدٍ
والبالونة
والكرة
والدراجة ..
والقط
ـ الذى تحت الجدار ـ

ش

شعر

كطفلٍ ألهو بوحدتى

علي الشوكى

"١"

الهاتف يرن
....
وليس من أحدٍ هنا الليلة
كى ما يداوى وحدتك

"٢"

كطفلٍ
ألهو بوحدتي
ومادام الشارع
حزيناً
فلأدبر حيلاً جديدة
كى لا يداهمنى حزنى
فجأة

وأنا ... وحيد

"٣"

أولاً
سأصنع من أصدقائى
حلوى لذيذة
ولن أنسى آخر الليل
أن آكلهم حتى لا يتأخروا
عن مواعيدى الطفولية
مرة أخري

"٤"

ثانياً

سأصنع من أربطة أحزيتي
ثعابين وأفاعي
وأتركها تجول في شوارعكم
كي تلقف
بغتةً
أي فرحة
غررتها أضواء المدينة
فنزلت وحدها في الشارع

"٥"

مادامت الشوارع
لم تعرفك أنت أيضاً
والميادين أضاءت
ظلمتها في وجهي
فتعالي معي إلى المنزل
لنعد شراباً ساخناً
لثلاثتنا
أنا... وأنت...
والحزن الذي
صادقناه على ناصية شارعنا

"٦"

حينما تدعوني لميعاد
أنسى ملح محبتي
بالمنزل
وأثقل جيب بنطالي
بالأماني
وأعود
وحيداً..!

الإسكندرية ٩٨



ق

قصة

خط الانكسار

خليل الجيزاوى

لما نفحت نسمة الهواء الباردة جسده، أحس البرد ينخر عظامه الواهنة ، دنا من حفرة النار، غمز فيها عودا - أعده لذلك - لتدب فيها الحيوية ، توهجت القطع الخشبية الصغيرة المتفحمة، يسعى الدفء إليه - حين احتضن الحفرة بساقيه الهزيلتين، أخذ يلوم نفسه لانشغاله بالحفرة والدفء، دبت فى يديه خفقة مفاجئة وأكد لنفسه، عليه أن ينتهى من هذه السلة حتى يتمكن من بيع الثلاثة للتاجر ، يعزف بفمه موسيقى هادئة تخرج صفيرا جميلا من طرف أسنانه الأمامية، يسوى ألسنة بوص الغاب ليصنع منها السلال فى خفة ومهارة، وهو يدندن بأغنيته القديمة بيديه يعمل بنشاط وهو يراقب قرص الشمس المتوهج وهو ينحدر شيئاً فشيئا تنساب ألسنة غاب البوص من بين أصابعه لتتداخل مع بعضها فى تناسق بديع ليصنع منها نسيج حائط السلة صوت يقتحم عالمه الخاص:

- يا عم محمد القطار قادم

ينهض ليقفل مزلقان القطار ، فهو حارس بوابة المدينة وحامى سكانها من طغيان ملك الموت، الموسيقى الصاخبة التى تصنعها عجلات القطار تدخل مع

موسيقاه الهادئة لتكون مقطوعة موسيقية صاخبة يغنى عليها أحدث أغانيه القديمة، فى خجل تحاول الشمس جمع ثوبها الذهبي، لتودع النهار على أمل مولد الفجر الجديد، تنشط يداه فى حركة دائبة تعمل، لتسوى الألسنة تمسكها بحرفية شديدة لتصنع مها لوحة فنية من الألسنة المتداخلة.

يأتيه من أعماق نفسه صوت ابنه الوحيد وهو يلح عليه بطلب النقود ثمن الدروس الخصوصية كي يكف الأستاذ عنه غضبه المفتعل ويدفع عن يديه عصاه الغليظة، يواسيه بحنان ويربت على كتفه يضمه إلى صدره الدافىء ويوصيه قائلاً:

"يا ولدى هذا العلم لتريح عن رأسك قبضة الجهل، أما الكسب له طريق آخر هذه الأيام".

ارتعشت يداه فكف عن العمل حين تملكه وركب رأسه الصداع اللعين المصاحب لهموم الدائمة، كف عن العمل، صب لنفسه كوبا من الشاى وتناول رشفة - نحى الكوب جانبا ، دس يده فى جيب الصديرى تناول علبة التبغ بيده، لف لنفسه سيجارة متينة ، أشعلها ، تناوبت الوقوف على شفتيه مع كوب الشاي، يأخذ نفسا عميقا ، ويغمض عينيه ويتلذذ وهو يتابع حركة سحابة الدخان وهى تعانق أشعة الشمس وتسافر معها حيث تتلاشى فى السماء البعيدة للكون الفسيح ، اهتزت أطرافه بحركة غير إرادية حين وقع نظره على السلة وهى بعد لم تنته.

تذكر بسرعة أن ولده أحمد سوف يجلد غدا، إذا لم يدفع ، أو سيقف فى الفصل مطأطئاً الرأس حين يسأل الأستاذ بكلامه المعاد:

- من لم يحضر ثمن دروس الشهر الماضى يقف؟

وأن ولده سوف يعود من المدرسة باكيا، ويعاف الأكل ويقول لوالده:

- لماذا يا أبى نحن لسنا أغنياء مثل الأستاذ/ سعيد الذى يسكن فى البيت؟

- ولماذا هو عنده سيارة كبيرة يذهب بها للعمل والنزهة؟

ساعتها ارتشف كوب الشاى دفعة واحدة وأخذ نفسا طويلا من سيجارته ثم فرك بقيتها تحت نعله المتمزق الوحيد.

تناول السلة وهو يمنى نفسه أنه ربما يحمل مع الفجر الوليد بعض الأمل، دب النشاط فى يده لتعزف ألسنة البوص بقية اللحن مع موسيقى العمل المقدس بينما انحدرت الشمس بثوبها الذهبى شيئاً فشيئاً تجاه المغيب وهى تلقى تحيتها على كل أمل للقاء، وعين عم محمد تراقبها بشغف ولهفة وأسى وهو يدندن على أنغام الموسيقى الهادئة التى تعزف لحنه المختار ، يقطع هذا الجو المشحون بالشجن والمرارة التحية التى يتلقاها من العابرين لمزلقان القطار، وعم محمد صاحب الابتسامة الشهيرة المشرقة لم يهزمها القهر تعلو نغمة صفارته وهو يتمايل ليرد التحية . بينما يداه تعملان فى جد ملحوظ يلف السلة كلها بإصبع واحد بينما بقية أصابع اليد تثبت نهاية لسان البوصة فى

حركة فنية حتى لا تتمكن العين من رؤيتها ، فيعيب السلة ويقل ثمنها ، تتمكن اليد المدربة من إخفائها فى حين التقطت اليد الأخرى لسانا جديدا ليبدأ العمل، تتجمع أمامه وتتشكل ملامح ولده أحمد وهو يقول له:

"نفسي يا أبى فى بنطلون جديد، مثل الذى يعلنون عنه فى إعلان ما قبل المسلسل اليومي، كى أذهب إلى المدرسة ببنطلون جديد مثل الأولاد وبيده يخفى الولد فى أسى القطع الموجودة فى البنطلون القديم عند مؤخرته.

تتحجر الدموع فى عين عم محمد، فقط لضيق ذات اليد، بينما يداه تتحرك بهمه كى ينتهى من السلة قبل آخر ضوء للنهار حتى يتمكن من البيع للتاجر.

صوت صفيره يتلاشى شيئاً فشيئاً مع زمجرة القطار القادم من جهة الشمال والشمس تلملم أشعتها الصفراء لتنفض عنها عملاً طويلاً شاقاً وعم محمد زاد من سرعته ليحاول أن يلحق بالنهار الهارب خلف الشمس وأغنيته القديمة ذات اللحن المميز تسكره بفرح طفولي، بينما تتشكل أمامه صورة ولده أحمد يستعجله فى طلب النقود، القطار الذى لا يرحم بعجلاته القاسية المسافة المتبقية على المزلقان.

صوت صياح وصراخ ينادى عليه:

- يا عم محمد القطار قادم...

- يا عم محمد....

حين انتبه للصوت المستغيث لمح سيارة تحاول عبور المزلقان المفتوح هب واقفا مشيرا للسيارة بالتوقف وهو يجرى ناحيتها وسط القضبان.

- حاسب يا عم محمد...

- حاسب يا....



الحياة الثقافية

ذ

ذكرى

ثمانون على الميلاد وثلاثة على الرحيل:
وقفة مع مغنى الشعب.. إمام عيسى

د. أشرف الصباغ

دور يا كلام
على كيفك دور
خلى بلدنا
تعوم ف النور
ارمى الكلمة
ف بطن الضلمة
تحبل سلمى
وتولد نور
....
عم إمام عنده كلام
ومسوح ف بلاد الناس
من شوق نوله

يغزل قوله
ويغنى مرفوع الرأس..

(١)

ولد إمام عيسى فى ٢ يوليو عام ١٩١٨ ببلدة أبى النمرس بمحافظة الجيزة، قبل رحيل خالد الذكر سيد درويش بخمس سنوات وشهرين وثلاثة عشر يوما، أى فى ١٥ ديسمبر عام ١٩٢٣ (فى هذا العام يبلغ سيد درويش مائة وستة أعوام من العمر). وعليه فهناك مجموعة من التساؤلات تطرح نفسها من قبيل التأمل وليس التداعى: هل تقاطع البدايات والنهايات يمكنه أن يوحى بشىء ما؟ هل انتظر سيد درويش شيئا ما، أو أحدا ما يسلمه العهد والأمانة؟ أم أن الذين «تخلصوا» من الشيخ سيد لم يدركوا مغزى التعاويذ المصرية؟ لم يدركوا معنى الكلمة والولادة فى الأساطير المصرية القديمة، لم يدركوا دلالة «الكلمة» وأبعادها فى الكتب الدينية المختلفة، لم يفهموا مغزاها فى الممارسات الطقوسية والأسطورية ليس فقط لدى المصريين، وإنما لدى كل شعوب الأرض قديما وحديثا؟

إن التعويذة/ الأسطورة التى أنجبت حورس من بطن إيزيس ترددت فيما بعد ببضع آلاف من السنين، وعلى لسان من؟ على لسان إمام عيسى الذى لحنها وغناها بكل ما تحمل من دلالات ومعانٍ وتداعيات تراثية: «ارمى الكلمة فى بطن الضلمة تحبل سلمى وتولد نور.»

فى الجزء المقتطع من القصيدة الشعرية، الذى قدمناه على عنوان الموضوع، نقرأ كلمات منسوجة بعناية شديدة كما تبدو، وربما لم تنسج أو تغزل، ولم يكن هناك أصلا نية لذلك، لكنها فى كل الأحوال ليست تلقائية - كما يحلو للبعض إطلاق صفة التلقائية على شاعر أو ملحن أو مغن - مهما حمل هذا الوصف من دلالات ومعانى و«حسن نية»، وذلك لأن الكلمات محملة بتراث طويل ممتد ضارب بجذوره فى الوجدان الذاتى - الجماعى، ويشكل فى الوقت ذاته قيما فنية ذائبة فى الذات الجماعية تستخدم فى الأمثال الشعبية والحكايات والحواديت: «الكلمة.. بطن.. تحبل.. تولد»، ثم «كلام.. شوق.. نول.. قول.. يغنى».

ألا تذكرنا هذه الكلمات بالتراكيب اللفظية فى الأساطير المصرية القديمة؟ وفى حواديت المساء فى القرى؟ هذا على مستوى النص الشعرى «الفصيح» تماما، والمرتكز على أرضية تراثية ضخمة وثرية. ومع ذلك فالكلمات فى النص الشعرى - على الورق - لها دلالاتها وامتداداتها اللانهائية فى الماضى السحيق والمستقبل البعيد، لأنها تحمل أقدم وأعظم وأقدس العلاقات والنشاطات البشرية منذ بداية البدايات «الكلام.. الجماع.. الحبل.. الولادة.. الشوق.. القول.. الغناء». إذن فماذا يلزمنا لصهر هذه الكلمات - المقدسات وصياغتها فى تحول نوعى هائل يفجرها ويبعث بمكنوناتها لتتفاعل مع الوجدان الجماعى ثم تعيد دورتها - نوعيا - مرة ومرات؟ إنه فقط الغناء، أداة هذا الشعب فى التفكير، ونشاطه الإنسانى/ الوجدانى/ الذهنى للتعبير عن أحلامه وطموحاته، عن أحاسيسه وآلامه، وربما

أوجاعه وشكواه. لكن ألا يلزم لذلك لحن يحمل أدوات تراثية نابعة من نفس الوجدان الذى خلق الكلمات، أى من نسيج الكلمات لكن بأدوات أخرى؟ فماذا فعل «عم» إمام لصياغة هذه الكلمات، ليحولها من أسطوريتها وقداستها إلى فعل يومى عادى ومألوف وطبيعى يشكل الوجدان العام ويتفاعل معه؟

لقد أدرك سيد درويش بعبقرية فذة فكرة أن التعبير الموسيقى لا يكون صادقا وكاملا إلا إذا انطوى التأليف الموسيقى على أبعاد ثلاثة بصرف النظر عما إذا كان آليا أو غنائيا:

١ ـ البعد النغمى ـ المسار اللحنى.

٢ ـ البعد الإيقاعى ـ الوحدة الزمنية وقيمتها من حيث النبر.

٣ ـ بعد الانسجام والتوافق النغمى المسموع.

من البعدين الأول والثانى تتكون الألحان الأفقية المسطحة. أما البعد الثالث فهو الذى يعمق ويجسد تلك الألحان الأفقية، ويحدث ذلك غالبا فى شكل مركبات/ تآلفات رأسية، وهو ما يسمى بالهارمونى. ومن الممكن أن يأتى البعد الثالث ـ المعمق والمجسد للألحان الأفقية ـ على شكل ألحان أفقية أخرى تتباين لحنيا، وتتردد وترتبط هارمونيا مع الألحان الأفقية الأصلية، وهو ما يسمى بالكوانترآبنط. وعموما لن نتوغل فى دور البعد الثالث سواء كان هارمونيا أو كوانترابنطيا فى تعدد الأصوات والبوليفونية. وما يهمنا هنا أن سيد درويش من خلال تجربته تمكن من التوصل إلى ذلك، ومن ثم لعب دوره الرائد فى تأسيس نقلة نوعية جبارة فى الموسيقى العربية. أما الشيخ إمام عيسى فقد ارتكز بطبيعة الحال إلى القاعدة الدرويشية لينطلق إلى أفق أرحب (لن يحسم هذا الرأى إلا جمع تراث الشيخ إمام عيسى وتحليله تحليلا علميا) حيث تمكن من صياغة معادلة تكاملية بين الكلمة واللحن والأداء. وهذه معادلة تكاملية كلاسيكية بالمعنى الرياضى، أى التكامل على ثلاثة أبعاد: الكلمة ـ اللحن ـ الأداء.

وقد توصل إمام عيسى إلى صياغة هذه المعادلة الصعبة بعد فترة انقطاع وتراجع وهبوط منذ وفاة سيد درويش وحتى قيام ثورة يوليو١٩٥٢م أو بالأحرى عندما تم بعف دترة تجميع تراث سيد درويش بعد قيام الثورة بخمسة عشر عاما ـ أى بعد النكسة. وإمعانا من إمام عيسى فى تأصيل معادلته وترسيخها، فقد قام بإضافة بعد رابع ـ الزمن. وبذلك تكون المعادلة التكاملية الرياضية قد اكتملت لتصبح معادلة تكاملية حديثة بمتغيرات أربعة، ولتتشكل أمامنا لوحة فنية موسيقية كاملة بعناصر أربعة: كلمة ـ لحن ـ أداء زمن. لكن أى زمن؟ هل هو زمن المغنى؟ أم الزمن الممتد منذ البدايات الأولى؟ أم تلك الفترة الزمنية التى تقاطع فيها هذان الزمنان مع زمن الأحداث الذى عاشه المغنى نفسه؟ وربما هو ذلك الزمن الذى يفعل فعله فى المقدس ليجعله أرضيا وعاديا، لكن مع ذلك سرمديا؟

هذه التساؤلات ليست بالطبع مجرد تداعيات، لكنها فى صلب العملية الإبداعية الموسيقية وعلى نحو علمى، إذ أن تغلغل الأبعاد اللحنية ـ خاصة البعد الثالث ـ فى الماضى والحاضر والمستقبل ينتج

شيئا يسمى بأصالة اللحن وصدق التعبير، وهو ما يمكن الارتكاز عليه لإنتاج دراما موسيقية، بل وتوزيع تلك الصياغات فى أشكال موسيقية حديثة، أى ببساطة تشكيل مدرسة موسيقية خاصة بنا.
وإذا كان سيد درويش قد أدرك بعبقرية فذة العلاقة بين اللحن والمقطع الشعرى موسيقيا، ومن ثم برزت جهوده فى تأسيس ما يسمى بالقصيدة أو صورها على المقامات العربية، فالشيخ إمام عيسى قد قام على المستوى التقنى بتطوير ذلك، إذ أن تجربته قد اشتملت على بعد فنى/ تقنى أصبح بفعل الزمن والجهد متقدما نسبيا، وذلك على مستوى الصياغة الشعرية والجملة الموسيقية بكل ما تحمله من شحنات هائلة بداية من تلحين الكلمات والجمل الموسيقية البسيطة وحتى التراكيب المعقدة للجمل الموسيقية. هذا بالطبع إلى جانب أن الشيخ إمام لم يلجأ إطلاقا فى أدائه إلى حلاوة الصوت أو التداعى والحزن، بل اعتمد على خشونة الصوت وقوته العذبة الصافية.

وإذا كان هناك ندبا وتعديدا - من حيث المقامات انعكس بدوره على الأداء فى أعمال الشيخ إمام عيسى، فهى لم تأت من الرغبة فى اللعب على وجدان ومشاعر المستمع/ المتلقى، بل تتأتى بالدرجة الأولى من وجودها فى التراث على مستوى الكلمة والمقام الموسيقى، ومن ثم فى الوجدان الجماعى، الأمر الذى أدى بالشيخ إمام إلى عدم الاستغناء عنها، وإنما إلى التعامل معها وإدارتها بذكاء يعلن عن موهبة خلاقة وقدرة عظيمة على التعامل مع المقامات العربية، وهو ما أطلقنا عليه منذ قليل «المستوى التقنى». وهو نفس الشىء الذى كان يجعله يخرج من مقام «صبا» - على سبيل المثال لا الحصر - ومن الحزن والغم والعذابات إلى القوة والرفض، وكثيرا ما قام بالتنويع (لحنا وأداء) على المقام الواحد متنقلا فى جملة شعرية/ موسيقية واحدة من الحزن إلى القوة والثورة إلى السخرية والتهكم، بل أحيانا إلى التنكيت، وكأنه ببساطة يغنى أفكار المتلقى ويصوغها من جديد بلغة مشتركة تعبر وتشكل فى آن واحد عن أحلامه وطموحاته، ومن أجل ذلك تحرك على عدة محاور مهمة تتلخص فى:

١ - تعامل مع الموسيقى من موقع المؤلف الموسيقى ولم يصنع جملا موسيقية لقصائد شعرية بالمعنى السائد والمبتذل، والمقصود هنا أنه إلى جانب كونه مؤلفا موسيقيا، فقد قام بطبيعة الحال بتأليف موسيقى لقصائد شعرية لكنه توخى فيها الالتزام بمشروعه الموسيقى والحفاظ على العناصر الأساسية للصور الشعرية/ الموسيقية.

٢ - عالم صوتى تشكل من بعدين : موسيقى وغنائى، انبثقت منها وحدة فنية متكاملة لها خصوصيتها التى يمكن أن تصبح قاعدة ارتكاز لتجارب أرقى تقنيا

(٢)

لاشك أن ثورة يوليو ١٩٥٢ قد جاءت بمبادئ وطنية انعكست فى مجملها، وفى حدود معينة، على جميع جوانب الحياة والأنشطة آنذاك، وبالتالى على الفن بشكل عام، الأمر الذى جعل الغالبية العظمى تلتف حولها، ويقف كل بأداته إلى جوارها. ومن هنا فقد طرحت الثورة خطابا اجتماعيا/

سياسيا/ وطنيا مغايرا اقترن فى الوقت ذاته بمشروع قومى/ وطني، ورافق كل ذلك خطاب شعرى/ موسيقي جديد. بذلك تكاثفت الجهود ـ نظريا ـ على العودة إلى الأمام، أى على طريق البحث والتنقيب وإحياء التراث بعد اختفاء المبادرة الوطنية منذ وفاة سيد درويش.

لكن النية/ المبادرة الوطنية النظرية وحدها لا تكفى، إذ تم استخدام سيد درويش بشكل أحادى يخدم مجموعة من الأهداف الأولية التي يجب أن تتطور فى المستقبل (مثل الأهداف والمبادئ السياسية التى طرحتها الثورة ولم تتحقق بشكل كامل نظرا لأسباب أخرى). وقد ورد على لسان وزير الثقافة الأسبق الدكتور ثروت عكاشة: «.. كان سيد درويش نتاجا عبقريا ليقظة الشعب العربى فى مصر عام ١٩١٩». ومن الواضح بطبيعة الحال أن العبارة تنطوى على بعد سياسى كتوجه أو كخطاب للسلطة آنذاك حيث يتم الربط بين سيد درويش وثورة ١٩١٩ بشكل قسرى دون مراعاة الجوانب الأخرى التى تشتمل عليها تلك العلاقة التى هى أكبر من مجرد علاقة بين فنان الشعب وثورة لا أحد ينكر أهميتها. وبالتالى فعندما يتم اجتزاء العلاقات، ومحاولات الربط القسرى الظرفى المشروط بين أحداث من أجل استثمارها فى قضايا ربما تكون مرحلية دون الالتفات إلى توسيع وتعميق أبعاد تلك العلاقات، يمكنه أن يؤدى ـ إن عاجلا أو آجلا ـ إلى كارثة.

فعندما اختفت المبادرة الوطنية لمدة ٢٩ عاما ـ منذ وفاة خالد الذكر وقيام الثورة ـ حدثت فترة انقطاع إلا من محاولات فردية متواضعة للغاية، الأمر الذى أدى إلى ضياع جزء كبير من تراث سيد درويش، ونؤكد هنا أن الموضوع هو ضياع وفقدان لأجزاء كثيرة من تراث خالد الذكر، وليس انهيار مشروع سيد درويش كما يحلو للبعض أن يسميه. وقد أدى ذلك إلى استخدام ما تبقى من هذا التراث فى مآرب أخرى شبيهة بالمؤامرة، ومن ثم تراجعت الموسيقى إلى ما قبل الدور الفعال الذى بدأه سيد درويش. وقد حاولت الثورة أن تتعامل مع هذا التراث فى إطار خطابها القومى/ الوطنى المطروح، إلا أن التعامل جاء نظريا محضا بارتكازه ليس فقط على التجربة الأصلية وما نتج عنها من محاولات فردية، وإنما باستخدام الانحرافات والتحريفات التى بدت مستندة إلى تراث سيد درويش، وبالتالى ظهرت الأغانى التراثية «السياحيّة» والعاطفية والثورية، والأغانى التى تبجل وتؤله الفرد، والتى كانت فى مجملها مرتبطة بألحان بسيطة سطحية.

خلاصة القول إن الانتلجنسيا الفنية (وهى التى يطلق عليها فى الأدبيات الانتلجنسيا المأجورة رغم عدم اتفاقنا كليا مع هذا التعميم) قد انحازت بكل قواها إلى الثورة الجديدة وخطابها الفنى «الثورى»، وبالتالى تبنت وجهات نظر النظام الحاكم، وتحولت الأغانى الشعبية والجماعية بألحانها وبطابعها الدرويشى إلى أغانى وطنية يغلب عليها الطابع الدعائى والتمجيد الفردى. وجاءت نكسة ١٩٦٧ لتكشف العورات، وتشكل الضربة القاضية لكل ما مضى من توجهات سياسية واجتماعية وفنية. وأفاق الجميع على خواء الشعارات الوطنية، اكتشفوا أن الموضوع كان مجرد حالة ثورية حماسية أدت فى مجملها إلى نكسة مروعة ليس فقط للنظام الحاكم والجيش العسكرى، وإنما إلى هزيمة للحلم الكبير، وللشعار الاجتماعى/ الوطنى، وللنغمة الموسيقية التى ارتبطت أيما ارتباط

بالأغاني المكتوبة خصيصا للنظام ورموزه، أو لما كان يود تكريسه من مشاعر وأحاسيس وأفكار.

من هنا أطلق البعض على ظهور الشيخ إمام عيسى أوصاف في غاية الغرابة: ظاهرة إمام/ نجم، ظاهرة الأغاني السياسية، الأغاني الثورية، بل وتم تصنيفها على أنها ظاهرة مرتبطة بالنكسة، أو وليدة الهزيمة والانهيار متناسين أن الشيخ إمام عيسى جاء إلى القاهرة وبدأ مشواره عام ١٩٦٢، بالإضافة إلى أنه تتلمذ على الشيخ درويش الحريري، ودرس أصول الموشح الأندلسي، والتقى بالشيخ زكريا أحمد ومحمود صبح والشيخ على محمود، وارتكز قبل كل شيء على تراث سيد درويش، وبدأ أيضا خطابه الموسيقي المغاير لخطاب السلطة في الستينيات قبل نكسة ١٩٦٧. أي أن إمام عيسى لم يولد (كظاهرة مع نجم) من رحم الهزيمة، لكنه ولد قبلها مثلما ولد سيد درويش فنيا قبل ثورة ١٩١٩. أما البروز أو الانتشار فهذا موضوع آخر له شروطه وظروفه ومهامه.

وقد برزت أغاني إمام عيسى - ربما - من جراء التناقض الحاد الذي تولد بسبب الهزيمة، حيث حاول النظام انذاك أن يمارس لعبة تغييب الوعي مستخدما نفس الآليات التي استخدمها في بداية الثورة لإعادة الوعي، فهجمت الأغاني العاطفية المبتذلة، والأغاني الشعبية «السياحية» الساذجة والتافهة، وبسبب هذا التناقض تحديدا انتشرت أغاني إمام عيسى من جراء الرغبة المضادة لرغبة السلطة، وبخطاب مضاد أيضا لخطابها خصوصا بعد الهزيمة.

وللأمانة فقد كانت هذه التجربة، وهذا الخطاب موجودين في مسيرة إمام عيسى قبل الهزيمة، وذلك من منطلق الإرادة المضادة لانحراف خطاب النظام الحاكم الذي بدأت تناقضاته الداخلية تقربه من حتفه. أما الأمر الثاني والمهم في ترسيخ أكذوبة إمام/ نجم، فهو انهزام وخيبة أمل المثقفين بشكل عام، والمثقفين اليساريين تحديدا، وبحثهم عن وسائل للتماسك وراحة الضمير. من هنا ظهر وصف أو مسمى إمام/ نجم بحسن نية ونتيجة لانكسار وتردي حقيقيين لدى المثقفين، متناسين أن إمام عيسى قد تعامل مع العديد من الشعراء المصريين والعرب مثل فؤاد قاعود وفدوى طوقان وزكي عمر وسميح القاسم وزين العابدين فؤاد وتوفيق زياد ونجيب شهاب الدين وأحمد نجم وفؤاد حداد وعفاف العقاد وعبدالرحمن الأبنودي وسيد حجاب، وشبان تونسيين، وتعامل مع التراث العربي، والشعبي، والعربي في الأندلس.

إن تجربة إمام/ نجم واحدة ضمن تجارب عديدة، لكن الاندفاع الشرس للمثقفين اليساريين من جراء انهيار الحلم الكبير، وبهدف إيذاء الذات لم يعطهم الفرصة لالتقاط الأنفاس ومراجعة المصطلحات، كانوا في أمس الحاجة إلى بديل سريع لاستعادة التوازن على الأقل، وبالتالي شكلوا عبئا ثقيلا وخطيرا على التجربة الفنية للشيخ إمام عيسى. وهذا بالطبع أحد الأسباب المهمة التي أسهمت في عزل التجربة عن التجربة الفنية في عمومها آنذاك وبعد ذلك أيضا. هذا بالطبع إلى جانب حصار السلطة السياسية وإغلاق أجهزة إعلامها أمام التجربة، بل ومصادرة حتى الأشرطة البسيطة التي كانت تسجل في محاولات فردية للحفاظ على تراث إمام عيسى. لقد كانت السلطة سواء في الستينيات أو السبعينيات، وحتى في الثمانينيات على استعداد لتبني التجربة وفتح كل الأبواب

أمامها، لكن بشروطها هى الأمر الذى كان يمكنه أن يفرغ التجربة من أهم العناصر التى تشكل جوهرها الأصلى. وفى هذا الإطار لا يمكننا تجاهل أو إغماض العيون عن تسلط الحركة اليسارية المصرية على التجربة ومحاولة الاستيلاء عليها أو الانتساب إليها.

ومع ذلك فهذا لم يكن خطأ قاتلا بحكم ظروف كثيرة، لكن كارثة الصراع الداخلى للحركة اليسارية والوطنية بشكل عام هو الذى لعب الدور الأساسى فى ذلك الحصار الذى يشبه الخنق، مما زاد من بعد التجربة عن وسائل الإعلام حيث تم استخدامها بشكل ضيق ومحدود فى نشاطات متفرقة لكل فصيل على حدة، الأمر الذى دفع إمام عيسى نفسه إلى رفض التعامل مع أجهزة الإعلام. هذا إلى جانب أن التجربة قد تم تصنيفها فى المرحلة الناصرية، وبالتالى دخلت إلى المرحلة الساداتية جاهزة للرفض ومصبوغة بعلو الصوت والسب والضجيج والسفاهة (هذا طبعا من وجهة نظر مثقفى السلطة الجديدة، والانتلجنسيا الصاعدة، ناهيك عن الخطأ الفادح لمثقفى الستينيات فى إطلاقهم الأوصاف والمصطلحات التى ذكرناها آنفا).

واستمرت السلطة فى السبعينيات فى ترصد التجربة وإجهاضها أولا بأول، الأمر الذى أدى إلى التعامل مع فن إمام عيسى بدرجة لا تقل فى خطورتها وتحريمها عن التعامل مع الممنوعات، فى الوقت نفسه الذى ظهرت فيه وانتشرت أغانى وأشعار وألحان ما أنزل الله بها من سلطان، والأدهى والأمر أن أجهزة الإعلام قد روجت لها بمساعدة الانتلجنسيا المأجورة فى ظل الانحطاط العام والكلى الذى تزامن مع حملة ضخمة لترويج المخدرات وبشكل لم يكن له مثيل فى أية فترة من تاريخ مصر (وفى ظل حكومة وطنية!).

هنا يقفز سؤال آخر متعدد الأوجه والنوايا. وإذا كان يبدو أن هذا السؤال مرتبط بما يسمى ظاهرة إمام/ نجم، فهو مرتبط أيضا بفكرة سيئة النية، ألا وهى ربط إمام بنجم وتكريس - بل وتأصيل - مفهوم أنها مجرد علاقة عابرة ومحدودة بحكم الظرف السياسى وظروف أخرى منها السكن طبعا وإحالة كل ذلك إلى تثبيت أن تجربة الشيخ إمام عيسى قد أجهضت وذهبت إلى حال سبيلها مثلما قيل إن مشروع سيد درويش قد انهار، على الرغم من أن الواقع يقول عكس ذلك بالنسبة للتجربتين ولتجارب أخرى ربما يتسع الوقت بعد ذلك لمعالجتها. إذن هل كان ظهور الشيخ إمام عيسى فى هذه التجربة ضروريا ومهما؟ وإذا لم يظهر إمام عيسى فى تلك التجربة، فهل كان من الممكن أن يظهر أى إمام آخر - أقصد أى شخص آخر؟ بالطبع نرى أن السؤال الثانى هو إجابة عن السؤال الأول. نعم كان من الضرورى واللازم أن يظهر إمام. وإن لم يظهر، فقد كان من الضرورى أن يظهر أى شخص آخر.

من ثم يعود السؤال ليبرز على نحو مغاير: إذن لماذا ظهر إمام عيسى تحديدا؟ وهنا نجيب ببساطة: مثلما ظهر سيد درويش. وإذا نحينا جانبا تلك الأوصاف العاطفية الجميلة مثل وصف «بطل» - لأننى أرى أنه وصف أكثر منه لقب - سنجد أن كلاً من سيد درويش وإمام عيسى قد ظهر فى زمنه وفى ظروفه، بمعنى أن أيا منهما لم يأت مبكرا أو متأخرا. وبالتالى كان ظهور سيد درويش فى ظل شروط محددة قد أملى عليه مهاما محددة في إطار اختياراته، ومن ثم تجاوزت لديه الأغانى الوطنية

والشعارية، والطقاطيق الخفيفة الساخرة، وأحيانا الجنسية، وتجلت قدرته على مزج الألحان النابعة من التراث بالألحان الساخرة والمبكية، ومع ذلك فقد أدلى بدلوه ونفذ نقلته النوعية العظيمة فى الموسيقى العربية و تمكن من حل المعادلة الصعبة التى تجمع بين الهم الاجتماعى/ الوطنى، وبين الهم الفني/ الحضارى، وذلك بلجوئه فى نهاية الأمر إلى الدراما الموسيقية، مع الأخذ فى الاعتبار أن سيد درويش عندما كان يتحرك بين مصر والشام، وبين الإسكندرية والقاهرة، إنما كان يتحرك فى أرض واحدة وبلد واحد تحت الوصاية العثمانية والاحتلال الأجنبى سواء كان إنجليزيا أو فرنسيا. هذا إلى جانب أن قضية التخلص من الاستعمار وطرد المحتلين كانت تمثل الهم الأول والأساسى آنذاك، وكذلك الوعى العام العالى جدا بين كافة طبقات الشعب فى ظل الثورة القائمة، كل ذلك أدى بشكل أو بآخر إلى ولادة مشروع وطنى حقيقى، وإن لم يكن رسميا فى دعم إبداعات سيد درويش والترويج لها كنتاج وطنى ضخم وسلاح مهم وفعال.

أما إمام عيسى فقد جاء فى ظل ظروف أكثر تعقيدا أملت عليه مهاما متضاربة ومتناقضة، فهو محاصر من فصائل المثقفين، ومحاصر من النظام، ومستثنى من أجهزة الإعلام، ومجابه بحملة شعواء من إنتاج فنى غث وردىء تزامن مع انحطاط فى الوعى العام، وبالرغم من كل ذلك لم تقتصر أعماله على الزعيق والشتائم وكشف الفضائح وتعرية النظام السياسى بشكل مباشر، بل تجاوز كل ذلك مع إمكانياته العالية على التعامل مع التراث الشعبى والموشحات الأندلسية والتراث العربى فى محاولة جادة للإفلات من عملية الاستقطاب سواء من ناحية الأنظمة السياسية المتعاقبة، أو من فصائل الأحزاب السياسية المتناحرة التى حاولت استخدامه كبوق فى مواجهة بعضها البعض وفى مواجهة الأنظمة أيضا.

وفى ظل هذه الظروف الصعبة تمكن من القيام بعمل بعض الأعمال للسينما والمسرح، وأعتقد أن ما يسلب حاليا من تراثه خير دليل على توجهه إلى الدراما الموسيقية (ترجع إلى مسلسل «المال والبنون» وإلى فيلم «الغريب»، وكذلك إلى فيلم «الطريق إلى إيلات»، ناهيك عن الأعمال التى ورد فيها اسمه كمؤلف موسيقى).

إن إمام عيسى لم يتوقف عند الفضح الاجتماعى والسياسى فى إطاره المحلى، وإنما قام بوضع معادلته المهمة بين الهم الاجتماعى/ الوطنى، وبين الهم الفنى/ الحضارى فى إطار رؤية عامة وشاملة، أى رؤية ليست محلية، وإنما رؤية عالمية تنظر بشمول وعمومية انطلاقا من خصوصية موسيقية وتراثية. وإذا كان سيد مكاوى قد سخر بشماتة عندما سمع عن أغنية «جيفارا مات» بقوله: «هو جيفارا دا يبقى جوز خالته»، فمعنى ذلك أن إمام عيسى كان فعلا على الطريق الصحيح، ولا ندرى ماذا كان يمكن أن يقول، أو ماذا قال سيد مكاوى حينما سمع عن «هوشى منه» و«باتريس لومومبا» و«شعبان البقال» و«باستنظرك» و«دعاء الكروان» و«مصر يا أمة يابهية»؟!

أما الكارثة التى نخشى أن تتكرر مع تراث الشيخ إمام عيسى بعد أن حدثت جزئيا مع تراث خالد الذكر سيد درويش، فهى عملية الجمع والتحقيق والتحليل. فقد رحل سيد درويش عام ١٩٢٣

وتم التعتيم على تراثه، أو التعامل مع فى حدود ضيقة حتى مجيء ثورة يوليو ١٩٥٢. وعندما طرحت الثورة شعاراتها، كان جزءاً منها استلهام التراث. وفى ١٨ ديسمبر عام ١٩٦٦ (أى بعد ٤٣ عاما من وفاة خالد الذكر) كتب الدكتور ثروت عكاشة إلى الدكتور على الراعى رئيس مؤسسة المسرح والموسيقى كتاباً رسميا لدراسة مشروع تسجيل تراث الفنان خالد الذكر. وفقط فى ١١ نوفمبر ١٩٦٧ تشكلت لجنة إحياء التراث. وفى ١٣ يناير ١٩٦٨ وبأمر من وزير الثقافة، تألفت لجنة لدراسة وحصر تراث سيد درويش برئاسة محمود أمين العالم رئيس مؤسسة المسرح والموسيقى آنذاك.

بعد ٤٥ عاما بدأوا فى حصر تراث سيد درويش!! وبأمر حكومى! فماذا حصروا؟! ٢٦ أوبريتا لحنها أو اشترك فى تلحينها، ٣٠٠ لحن أو أكثر تضمنتها هذه الأوبريتات، ٣٨ موشحا، ٦٦ طقطوقة (طبعا هناك أوبريتات لاتزال قيد الجمع والتحقيق، وهناك ما يقرب من خمسة أضعاف هذا العدد من الطقاطيق مفقود أو غير محقق). فهل سيكون إمام عيسى أسعد حالا من سيد درويش؟! وهل يتصور أحد أن تبادر وزارة الثقافة بجمع تراث إمام عيسى؟! وإذ افترضنا جدلا أن وزارة الثقافة يمكنها أن تفعل ذلك فى مبادرة وطنية، فمتى يبدأ العمل الفعلى فى المشروع (فى ظل نظام الثورة، والتوجهات الوطنية نام المشروع الحكومى ٣ سنوات منذ بداية طرحه عام ١٩٦٦)؟! بعد ٤٥ عاما؟! بعد مائة؟! أم أن مشروع تكوين جمعية «أصدقاء الشيخ إمام عيسى» سيكون حلا مؤقتا - هذا طبعا إذا تم إنشاؤها - لحين يقظة مفاجئة بقرار حكومى؟!

يبقى شيء واحد فقط: إذا كنا نحاول اليوم تأمل تراثنا الموسيقى - قبل فوات الأوان - ونحاول طرح بعض المبادرات لجمعه والاهتمام به بشكل علمى ومن منطلق وطنى صرف، فأعتقد أن المبادرة الأجرأ هى الالتفات بجدية إلى الطاقات الخلاقة التى ما تزال تعيش بيننا، وأذكر - على سبيل المثال لا الحصر - بعض الفنانين مثل عدلى فخرى وجمال عطية وفاروق الشرنوبى، وعشرات من الشباب الصاعد مثل مصطفى رزق وأمثاله فى أقاليم مصر. ولنتأمل فى النهاية مشروع «الدراما الموسيقية» لعله يكون مخرجا من مستنقع (كمننا) و(الطشت قللى) و«دلعنى يا زغلول».

ذ

ذكرى

السياب: الموت قبل الأوان

مجيد القبيسي

ولد السياب عام ١٩٢٦ فى قرية جيكور الواقعة فى البصرة جنوب العراق، اسم قريته مأخوذ عن الفارسية «جُوى كور» إى الجدول الأعمى. وجيكور تقع بين غابات النخيل الغنية بالجداول. ومن أهم هذه الجداول التى علقت بذهن الشاعر هو "بويب" الذى ردّده السياب فى شعره كثيرا.

عاش السياب طفولة رائعة فى جيكور. إن حياة الفلاحين والفقراء كانت تؤرقه وتستحوذ على أفكاره. ففى جيكور بدأ خزينة الشعري، ومنها تدفق هذا الشعر فى مجرى جديد لم يجرَ به أحد من قبل سوى السياب الذى حلق بلا تردد فى افق جديد لنظام شعرى لم يكن مألوفا فى العراق أو فى العالم العربى. لقد كان السياب طائراً يتحسس كل حركة ويسجل كل حدث شهده وكل أسطورة سمعها فى محيطة أو قرأها عندما اتسعت دائرة معارفه. فهو بحق كما يقال : «طائر العقل، طائر الشعر، طائر الحديد».

لقد كان يذهب للمدرسة فى طفولته ماشيا على الأقدام وقد ساعده هذا السفر اليومى على اكتشاف أشياء جديدة التصقت بذاكرته. ظلّ يحلق ويحلق ثمانية وثلاثين عاما حتى قص الموت جناحيه. فنام ولم يفق.

مجيد القبيسى كاتب من العراق، مقيم في برلين.

«وظل يشع وراء الكفن ليس جسداً ولا عقلا ولكن ضميراً» وقد ظل ضمير هذا الشاعر معنا غير أن هذا لا يسقط عنا الحق فى التعرف على أمور كثيرة تحكمت فى نشوء وتطور حياة وشعر السياب، وهو أمر يتعلق بحياة إنسان مرهف العواطف متعلق إلى حد لا يوصف بوطنه الصغير، بوطنه الكبير بالإنسانية أجمع. كل ذلك انعكس على تجربة السياب الشعرية فكرة وأسلوبا ولاسيما وأن الشاعر واجه عدة صدمات طبعت بصماتها على سيرته الحياتية والأدبية.

الصدمة الأولى وفاة والدته أحزنه ذلك المصاب كثيرا.

الصدمة الثانية محاولة إكراهه على الزواج من إحدى قريباته مما سبب له أزمة نفسية. الصدمة الثالثة وهى الأشد وطأة على ما اعتقد هى الرحيل إلى المدينة وعواقب ذلك عليه.

لقد أدى ذلك إلى فقدان التوازن «حيث تكسر مسرح الماء فى مسرح الحديد».

المدن الكبرى لاتصلح للفقراء أنها تزيد من فقرهم وتعمق من أزمتهم. فهى تضع الفقراء على حافة الحياة وترمى بهم فى متاهاتها. والسياب ليس كقروى آخر يغض الطرف عما أحاط به. فقد أحس بما ينقصه من الناحية الجمالية. ورغم هذا الإحساس لم يتوقف ذلك القروى النحيف عن مواصلة بلوغ طموحه الأكاديمى، بل راح يشق طريقه بشجاعة وصبر واندفاع وقد ساعده بذلك الخط السياسى الذى انتمى إليه حيث كان عضوا فى الحزب الشيوعى العراقى وبرغم الشجاعة التى اتسم بها السياب فى سيرته الشعرية والفكرية فإنه لم يخف لوعته وهو إنسان مرهف الحس شديد التأثر. كان يتألم ويعانى كثيراً عندما يرى «رجالا مهندمين يتأبطون خصور النساء». ربما كان هذا الشعور هو بداية أزمته النفسية التى تضاعفت بعد انقطاعه السياسى. لقد هجر السياب الحزب الشيوعى، العراقى وهذه الهجة عمقت جراحة وربما هى واحدة فى العوامل التى عمقت أزمته النفسية، بعد خيبة أمله العاطفية. فتناهشته الأمراض وتربص به الموت منذ فترة طويلة. إن إصابته بالسل والاضطراب العصبى فى العمود الفقرى هى الصدمة الأخيرة فى حياته، هنا فقد السياب طاقته وضاع رجاؤه. حلق بلا أمل من سرير إلى سرير ومن عاصمة إلى عاصمة بين مدن لم يرها من قبل وليس هناك مايطلبه سوى الشفاء.. كل هذه الصدمات تركت بصماتها على تجربة السياب الشعرية.

لقد كان النتاج الشعرى للسياب (٢١٠) قصيدة موزعه على ١١ديوانا:

زاهير وأساطير، المعبد الغريق، منزل الاقنان، أنشودة المطر، شناشيل ابنة الجلبى، إقبال ، البواكير، فجر السلام، قيثارة الريح، أعاصير والهدايا. ويمكن القول إن هذاالنتاج الشعرى يمكن توزيعه على مراحل مختلفة:

١- المرحلة الرومانطيقية: وقد تميزت هذه المرحلة كغيرها فى البدايات الشعرية بـ «هموم عاطفية سمتها التقلب بين الأمل واليأس والقرب والبعد والحلم والواقع فضلاً عن التنازع الحاد المخذول بين الحبيبة الدائبة الغائبة، المقبلة الممتنعة وما إلى ذلك من إخفاق الحب الفاشل الحامل هزيمته بنفسه»(١) والواقع أن السياب فى هذه المرحلة كان فى طريقة النضوج الفكر والشعرى الذى تفجر فيما بعد.. وفى شعر هذه المرحلة:

أطلّى على طرفى الدامع | خيالا فى الكوكب الساطع
وظلاً فى الأغصن الحالمات | على ضفة الجدول الوادع

وطوفى أناشيد فى خاطرى يُناغين من حبى الضائع
يفجرن فى قلبى المستفيض ويقطرن فى قلبى السامع(٢)

٢- المرحلة الاشتراكية الواقعية. لقد تركت المرحلة الرومانسية أثرا كبيراً على تجربة بدر شاكر السياب فقد تجاوزها ببطء ولكن بثبات مستفيدا من كل الشعراء العالميين الذين قرأ لهم. وقد ساعده انتماؤه الطبقي وتطوره الفكرى على تجاوز جزء كبير من ذاتيته. فقد انفتحت أمامه رؤيا جديدة فرضها الواقع المؤلم الذى كان يمر به العراق والعالم العربى وكذلك معاناة ملايين البشر من الجوع والفقر والمرض.

«فوجد بدر نفسه يتوحد مع العمال والمناضلين والفلاحين وصفوف العامه فى الشعب وكذلك اللاجئين وضحايا الحرب والأطفال مؤمنا أن هذه القوى مجتمعة هى التى تشكل عالم الغد وبالفعل عكست هذه الرؤيا الجديدة نفسها على فنه الشعري.. إذ أصبحت رسالته تقتضى أن يكون ثمة شعر جديد للعالم الجديد وكذلك عالم جديد يتقاطع مع رؤياه الشعرية الجديدة»(٣) ومن شعر هذه المرحلة:

نحن ابتداء الطريق
ونحن الذين اعتصرنا الحياه
فى الصخر تدمى عليه الجباه
ويمتص رى الشفاه
فى الموت بوحشات السجون
فى البؤس خاويات البطون
لآجيالها الآتيه
لنا الكوكب الطالع
وصبح الغد الساطع
وآصالة الزاهية

ومن هذه الرحلة أيضاً:

كأن طفلا بات يهذى قبل أن ينام
بأن أمه - التى أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لج فى السؤال قالوا له: «بعد غدٍ تعودْ»
لابد أن تعود (٤)

ومن قصيدة «المومس العمياء» يتناول بدر الحالة المأساوية فى العراق وما لحق الناس من جوع وفقر ومن مرض واضطهاد مستخدما الرمز بعناية فائقة. وقد استخدم السياب "المومس" كرمز لواقع مأساوى عبر عنه بحزن ورفضه بشدة.

ويح العراق أكان عدلا فيه أنك تدفعين
سهاد فعلتك الضريرة

ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة
كي يثمر المصباح بالنور الذى لا تبصرين؟
عشرون عاماً قد مضين، وأنت غرثى تأكلين
بنيك فى سغب، وظمأى تشربين
حليب ثريك وهو ينزف فى خياشيم الجنين(٥)

وقد احتوت هذه المرحلة من شعره أيضاً قصيدته «غريب على الخليج» شعر بمرارة النفى وآلام الغربة وشعر بالكوارث التى يمر بها الأهلى والوطن كما شعر بالحنين والرغبة المفرطة فى العودة إلى العراق. «ويستفيض الشاعر فى هذه القصيدة بعواطفه الجياشة تجاه العراق ونوازعه إلى معاشر الأهل والصحاب التى مازالت تداعب خياله..

أمه وعمته التى كانت تسرد الأقاصيص أيام طفولته،... وفى صورة يتشابك فيها وجه الحبيبة ووجه العراق «يناجى الشاعر حبيبته»:

لوجئت فى البلد الغريب إلىّ ما كمل اللقاء
الملتقى بك والعراق على يدى.. هو اللقاء
أن حبه الكبير للعراق دفعه إلى المقارنة بين العراق غيره. كل شىء فى بلاده "أجمل".

الشمس أجمل فى بلادى من سواها، والظلام
– حتى الكلام – هناك أجمل، فهو يحتضن العراق
واحسرتاه متى أنام
فاحس أن على الوسادة
فى ليلك الصيفى طلاً فيه عطرك يا عراق؟(٦)

٣– المرحلة التموزية وقد سميت هذه المرحلة بـ "التموزيه" نسبة إلى تموز (اله الخصب والحياة فى الأسورة البابلية) وقد وجد الرمز التموزى مكاناً له لدى شعراء عراقيين وعرب منهم: جبرا إبراهيم جبرا، أدونيس، خليل حاوى، محمد الماغوط، يوسف الخال، عبد الوهاب البياتى أنس الحاج.. إلخ

وإذا كان الجواهرى الكبير قد توغل فى أعماق اللغة العربية وشعرها جاهلية إسلاماً واستقى من الحكمة والرمز فإن السياب صاحب الرؤيا الجديدة وجد له منبعاً آخر . فقد راح ينهل من الأساطير المختلفة رموزاً شعرية يستند عليها فى محاكاة الواقع. وقد وجدت هذه الرموز طريقها فى قصائده اللاحقة.

لقد استهوته اسطورة (أدونيس أو تموز). وأكثر مما لفت نظره، هى مسألة «الموت "القربانى"» أ و "الافتدائي" الذى يعقبه انبعاث الحياة.

«حيث أن أدونيس أو تموز يغتاله الخنزير البرى كما هو معروف فيقتله فتموت الطبيعية وتتردى

أدونيس فى العالم السفلى وتبحث عنه عشتار (عشتار) فلا تجده وإذا تدمى قدماها فى عناء البحث تنبت مكان نقاط الدم شقائق النعمان أو ما يعرف بـ "جراح الحبيب" وتبترد على ضفاف نهر إبراهيم فتصطبغ مياهه باللون الأحمر نتيجة الدم النازف من قدمى عشتروت.. وإذ لاتجده فى مدارات العالم العلوى (الأرض) فتهبط إلى العالم السفلى وهناك تقبل عشتار حبيبها "قبلة الحياة" ويصعد العاشقان من جديد إلى الأرض ويكون ذلك بداية الربيع وهذا هو سبب الاحتفالات القديمة التى ماتزال تقام بحلول فصل الربيع.

ومن الجدير بالذكر أن «الرمز التموزى» كان قد استخدمه الشاعر ت. س اليوت فى قصيدته (الأرض الخراب) عام ١٩٢٢ بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى حيث خرجت أوروبا من هذه الحرب فى وضع لا تحسد عليه من الفوضى والانقسامات السياسية فضلا عن الخراب والجوع والأمراض وقد رأى اليوت « أن هذه القارة والغرب معها بالعموم قد فقدت الروح وأن حضارتها وصلت أوجها ثم غدت هرمه. وأن سكان الأرض سيندثرون يوما لامحالة فهى. فهل أرض تستحق اللعنة.

إن السياب لم ينكر هذه المسألة ألا أنه لم ينح منحى اليوت فى رمزه التموزى بل أكد فى محاضرة فى روما عام ١٩٦١ بعنوان: «الالتزام فى الشعر العربى الحديث».

إن فضل اليوت الوحيد أنه نبهنا إلى رموزنا التى كنّا عنها غافلين.

ومهما تنازع الشعراء التموزيون عن بعدهم أو اقترابهم من الرمز التموزى لاليوت فإن هذا الرمز كما يقول حيدر بيضون فى كتاب: بدر شاكر السياب- رائد الشعر العربى الحديث- «لم يأت من فراغ فهؤلاء الشعراء بالفعل قرأوا (الأرض الخراب) لأليوت وقرأو أسطورة الانبعاث والتجدد وقرأو كثيرا..»(٧)

والحقيقة أنهم استفادوا من تراث بعض الشعراء الغربيين فى تجديدهم للأساليب ونظرتهم إلى الواقع ولكنهم لم ينقطعوا عن تراثهم وحضارتهم بل أضافوا الكثير ، ووضعوا أسلوبا ونهجاً خاصا لمضامينهم الفنية.

إن الخراب الذى عم معالم الحياة وصراخ الفقراء يتطلب الأمل بإزالة الأحزان. وحلول الربيع يساور الجميع. كما جاء فى قصيدة «تموز جيكور»

ناب الخنزير يشق يدى
ويغوص لظاه إلى كبدي
ودمى يتدفق ينساب
لم يغد شقائق أو قمحاً.
لكن ملحاً
"عشتار"... وتخفق أثواب
وترف حيالى أعشاب
من فعل يخفق كالبرق
كالبرق الخلب ينساب

لم يومض فى عرقى(٨)

ومن قصيدة مدينة السندباد نرى أن الشاعر يعلق أمالا على الرمز التموزى الذى يتطلبه الواقع المرير:

نود لو ننام من جديد

نود لو نموت من جديد

فنومنا براعم انتباه

وموتنا يخبئ الحياة (٩)

أما المرحلة الأخيرة من مراحل شعره فهى المرحلة الذاتيه، وفى هذه المرحلة تغير معنى الموت لديه. فالموت فى «المرحلة التموزية» هو موت من أجل الحياة. أما الموت الذى يتربص له فى هذه المرحلة هو عبء وشبح مريع رافقه منذ أن تناهشته الأمراض. وكلما ازدادت آلامه صرخ مستنجدا بالله «رصاصة الرحمة». ظل السياب يستجير ويستجير دون شفاء لقد ضاقت به الدنيا واستحوذ عليه اليأس فمن قصيدته «أمام باب الله»(١٠) يتضرع السياب مستجيراً:

منطرحاً أمام بابك الكبير

أصرخ فى الظلام استجير

منطرحاً أمام بابك الكبير

أحس بانكسارة الظنون فى الضمير

أثور؟ أغضب

وهل يثور فى حماك مذنب

تعبت فى صراعى الكبير

تعبت من تصنع الحياة

.. .. ..

أود لو أنام فى حماك

منطرحاً أصيح انهش الحجار

«أريد أن أموت يا إله»

الموت يتقرب، والعقل يهتز، والجسد يترنح. كان آخر ماراَه جنيين يتشاجران عند نافذة المشتفى. كانت عضلاتهما المفتولة تتصارع وتتصارع وتقهقه من ضمور أطرافه ثم أخذت الحرارة بالتسرب فى جسده ساحت على الشراشف والحدائد والأرضيات وبقى الجسد وحده بارداً عند ذاك سقط. غادر الجنيان الناقدة كان ذلك فى ٢٤ كانون الأول عام ١٩٦٤(١١)

رحل السياب مخلفا تراثا شعريا خالداً. ترك أغانى رومانسية للحبيبة وللحياة وأناشيد ثورية للجياع والأطفال وصرخات حزينة لتهدئة آلامه وتضرع واستجار طلباً للرحيل والاستراحة من الحياة.

إن موت السياب البطئ أفجع من يعرفه من العراقيين والعرب كما أنه أيقظ فيهم حب الفضول فى التعرف على الشاعر من جديد وعن كثب . كتب عنه الكثيرون واختلفوا ولكن ليس هناك من

يختلف على قدرته الفنية ورؤياه الجديدة. إن الاختلاف تكرس حول أفكاره ومواقفه، وحتى هذا التقييم صدر عن أقلام مختلفة الانتماءات فهناك من يظن أن السياب «قطع آخر شعرةً تربطه بالشيوعيين الذين انتمى إلى صفوفهم فترة في الزمن»(١٢) ويدعم هذا الظن بقصيدة تناولت وصف فتاة عربية.

كالقمح لونك يا ابنة العرب
كالفجر بين عرائش العنب
أو كالفرات على ملامحه
دعة الثرى وضراوة الذهب
لا تتركوني فالضحى نسبي
من فاتح ومجاهد ونبي
عربية أنا، أمتي دمها
خير الدماء كما يقول أبي(١٣)

والواقع أن القصيدة لا تنم عن تعصب قومي للسياب لأنه في هذه الفترة كان في قمة الالتزام بقضايا الإنسان عموما.

وهناك من يقول: إن هذه القطيعة مع الشيوعيين والتحول إلى صفوف القوميين بلغت أجها حينما هاجم الشاعر أصدقاء الأمس بقصيدته المشهورة «قصيدة إلى العراق» التي ألقاها وهو على السرير في مستشفى سان ماري- لندن بتاريخ ١٩٦٣/٢/٨ حيث جاء فيها:

عملاء "قاسم" يطلقون النار آه على الربيع
سيذوب ماجمعوه من مال حرام كالجليد
ليعود ماء منه تطفح كل ساقية يعيد
ألق الحياة إلى الغصون اليابسات فتستعيد
ما لص في الشتاء القاسمي.. فلا يضيع
يا للعراق!
يا للعراق الحاد ألمح، عبر زاخرة البحار
في كل منعطف، ودربٍ، أو طريق أو زقاق
عبر الموانئ والدروب
فيه الوجوه الضاحكات تقول:
«قد هرب التتار
والله عاد إلى الجوامع بعد أن طلع النهار
هرع الطبيب إليّ وهو يقول: «ماذا في العراق»؟
الجيش ثار ومات قاسم..»- أي بشرى بالشفاء!
ولكدت من فرحي أقوم، أسير، أعدو دون داء(١٤)

إن المهتمين بشعر السياب والعارفين بقدرته الفنية يستطيعون أن يستشفوا من خلال قراءة أولية لهذه القصيدة بأنها تفتقر إلى الأصالة الفنية التى تميز بها هذا الشاعر الكبير كما أنها تبدو مفتعلة جداً وتنم عن ضغينة وعن تصفية حسابات قديمة، وشماتة غير مبررة. أن السياب الذى اتعبه المرض لم يسطع التحكم بانفعلاته بل فقد القدرة على التوازن فرمى بسهامه اصدقاءه فأصاب نفسه دون أن يدرى- ويا ليته أدرك ماحل بالعراق بعد هذه القصيدة.

والواقع أن السياب سخر نفسه فى معركة الأحزاب وهى معركة الأحزاب وهى معركة كما يقول الدكتور حميد الخاقانى:

استخدمت فيها أشياء كثيرة والسياب شارك بشكل مباشر فى هذه المعركة من خلال كتاباته فى جريدة الحرية التى نشرها بعنوان: «كنت شيوعياً» هذه الكتابات لم يسلم منها حتى أخوه. والانكى من ذلك أن السياب لم يتقصر على هذا الجانب السياسى بل تعداه إلى الجانب الشعرى فخرج بتقييمات خاطئة مبنية على النزاع السياسى الذى خاضه فهو يقول:

قرأت شعر ناظم حكمت، ونيرودا، وماوتس تونغ والشاعر الروسى ليرمونتوف فوجدته شعراً سيئاً لايستحق القراءة وإذا صح ما قيل على بعض هؤلاء فإنه لا يصح على ناظم حكمت ونيرودا أن هذا الحكم كما يقول الشاعر حميد الخاقانى هو حكم سياسى وليس موضوعى.

- هناك من يقول إن السياب اتجه فى مرحلته الأخيرة نتيجه ضعفه ويأسه إلى منجاة الآله لوضع حل لحالته المزرية التى أصبحت مستعصية

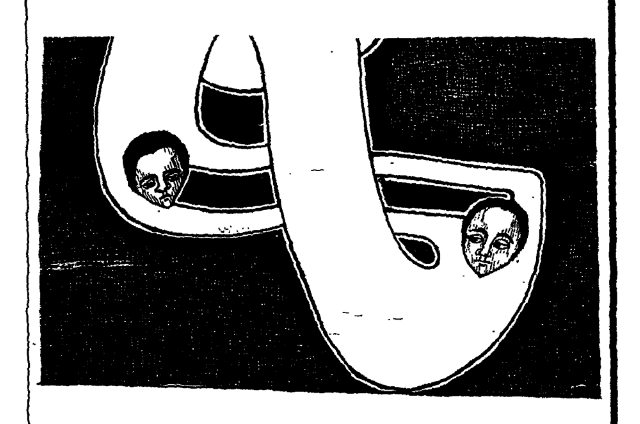
منطرحاً أمام بابك الكبير
أصرخ فى الظلام استجير
«أريد أن أموت يا إله»

كان السياب العليل يبحث عن نموذج يهتدى من خلاله إلى باب الله. فوجد فى أيوب رمزه الدينى، وأمله بالشفاء وليس باستطاعة أحد أن يدخل فى أعماق السياب فى تلك اللحظات الحرجة فى حياته هى لحظات الإيمان أم مجرد مناجاة فقط؟. فمن قصيدة «سفر أيوب» يقول:

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألم
لك الحمد أن الرزايا عطاء
وأن المصيبات بعض الكرم
وأن صاح أيوب كان النداء
«لك الحمد يا راميا بالقدر!»
ويا كاتباً بعد ذاك الشفاء(١٥)

إن الحوار مع أيوب كما يبدو هو حوار مع السياب الذى استسلم للقدر وهو حوار مفعم بالصبر والإيمان والأمل بالانتصار على الداء، هو معجزة بلقاء الأهل والأبناء:

١- حيدر توفيق بيضون: بدر شاكر السياب- رائد الشعر العربي الحديث ص٦
٢- الديوان المجلد الأول ١٩٧١ ص١٢
٣- حيدر توفيق بيضون مرجع سابق ص٤٩
٤- أنشودة المطر ط ١ص ٤٧٥- ٤٧٦
٥- الديوان ص٥٣٩
٦- الديوان ص٣٢٠- ٣٢١
٧- حيدر توفيق بيضون سابق ص٨٣
٨- الديوان - المجلد الأول ص ٤١٠
٩- ،، ،، ،، ص٤٦٤
١٠- ،، ،، ،، ص١٣٥-١٣٩
١١- الدكتور مالك المطلبي: مقدمة من مقدمة قراءات شعرية بصوت السياب
١٢- حيدر توفيق بيضون.. سابق ص٦٢
١٣- المجلد الأول- المقدمة ص ل ل
١٤- الديوان- المجلد الأول ص ٣٠٩
١٥- الديوان - منزل الأقنان ص٢٤٨
١٦- الديوان - المجلد الأول ص٢٩٦



س

سينما

القبطان سيد سعيد

عصام زكريا

أساليب النقد مفاتيح تؤدى إلى العمل الفنى وتكشف عن غوامضه، والتحليل النفسى للعمل الفنى واحد من هذه الأساليب قد لا يمكنه فتح كل الأعمال، لكنه قد يكون المفتاح الوحيد لبعضها أحيانا، حيث يمكنه وحده أن يغمر العمل الفنى بضوء كاشف، وأن يربط بين مفرداته المختلفة ـ والمتناقضة ظاهريا ـ فى يسر وسهولة.

وفيلم «القبطان» من تأليف وإخراج سيد سعيد ينتمى إلى هذا النوع لأن صاحبه يستسلم لخيالاته ونوازعه ودوافعه العميقة أكثر مما يستسلم لقوانين الصناعة وقواعد الفن والتزامات الواقع. وهو ربما يأخذ من السوق بعض قوانينه، مثل إبراز النجم والإكثار من الكوميديا، وربما يأخذ من الواقع بعض التزاماته السياسية مثل القتال ضد الاستعمار والصهيونية، والوقوف بجانب الفقراء، لكن يظل كل هذا مجرد أدوات تخدم غرضه الأساسى من إبداع فيلمه، وهو مكاشفة الذات وتعرية النفس فى قالب فنى محبوك.

وهذه «الحبكة» الممتلئة بالتناقض واللامنطقية والفانتازيا الجامحة، هى بالضبط ما يكشف أسرار الفيلم لنا فيبدو سهلا واضحا على عكس ما أبدى البعض من عدم فهم له. وهذا التحليل لا يكمن فى «حدوتة» الفيلم أو أفكاره الاجتماعية والسياسية، لكنه يكمن فى المحتوى البصرى لهذه الخيالات التى تتوالى على الشاشة دون ترابط ـ ظاهريا، وهذه الخيالات تشير إلى منطقة واحدة فى النفس،

وهى منطقة مركب أوديب وتداعياته اللاحقة التى تنقلب إلى الإحساس بالذنب وما يتبعه من نفور من الجنس الآخر، وميل لنفس الجنس، واستبدال كراهية الأب بكراهية زوج الأم، أو أى رمز آخر للسلطة، كما تتجلى فى مركب هاملت.

ومن المهم هنا أن وضح أن التحليل النفسى لعمل فنى ما لا يعنى أنه مجرد تحليل نفسى لمبدعه ولا يعنى أن المبدع مريض نفسيا لكنه غالبا ما يدل على الحالة النفسية التى يمر بها المجتمع نفسه، فمسرحية أوديب لا تدل على الحالة النفسية لمؤلفها سوفوكليس بقدر ما هى تدل على المجتمع الإغريقى وعلى الإنسان بشكل عام، وكذلك مسرحية «هاملت» أو رواية «دون كيشوت» أو غيرها من الكلاسيكيات التى تلامس أشياء فى أعماق نفوسنا جميعا.

ومن ثم يمكن النظر إلى فيلم «القبطان» باعتباره دفتر أحوال لنفسية المجتمع المصرى الذى خرج منه سيد سعيد والتى بدأت تتشكل على نحو مختلف منذ بداية الصراع على الاستقلال - عن الاحتلال البريطانى من ناحية، وعلى تقاليد الأسرة الأبوية من ناحية أخرى - والنكسة التى أصابت هذا الصراع بسبب الاستعمار الجديد متمثلا فى إسرائيل وقوة الأسرة الأبوية والحكم الدكتاتورى من ناحية أخرى.

لذلك من المنطقى أن تدور أحداث فيلم «القبطان» فى هذه الفترة البعيدة، وأن تكون أول مشاهده سفينة اللاجئين الفلسطينيين المهاجرين من الأراض المحتلة إلى ميناء بورسعيد فى نهاية الأربعينيات.

ومن المنطقى أيضا أن الآباء هم الذين يعبرون عن نزعة الاستقلال والتمرد والقدرة الجنسية.

***

فى فيلم «القبطان» عدد كبير جدا من الشخصيات، وعدد قليل جدا من العلاقات.

أبرز شخصية هى «القبطان» - أو «الحشرى» وفقا للعنوان الأصلى للفيلم. وهذا «الحشرى» صعلوك لا عمل له تجاوز سن الشباب، لكنه يتصرف كمراهق متمرد، وهو يحمل صفات مطلقة من النبل والشهامة وحب الآخرين، والذكاء الخارق والمهارات العجيبة، والتمرد الدائم على رموز السلطة.

وهناك «الحكمدار» رجل البوليس العجوز المتعاون مع الاستعمار، والذى يمثل السلطة والقهر ويسعى إلى السيطرة على القبطان، لكنه فى أية مواجهة يكشف عن ضعف وعجز بالغين.

وهناك ثلاثة شبان صغار هم: محمدى النوبى ابن فدائى شهيد وأم قوية الشخصية تطالب بالثأر، والثانى هو سامى ابن رجل شعبى يعمل فى معسكر الإنجليز ويتعاون معهم ضد الشعب، وهو بخيل وحقير يضرب زوجته ويجبر ابنه على تعلم الإنجليزية وإهمال التاريخ.

أما الثالث فهو طالب جامعى ابن أسرة أرستقراطية يتمرد على أبيه وأسرته وينضم إلى أبناء الحى الشعبى، حيث ينافس الشابين الآخرين على حب شابة فقيرة قوية وجريئة ومتصعلكة اسمها «وجيدة».

ووجيدة هى ابنة للاعب كرة قديم كان لامعا ومشهورا فتزوجته امرأة أرستقراطية أنجبت منه وجيدة، لكن عندما أصيب فى حادث واعتزل الكرة طلقت منه وتخلت عن ابنتها، وهو يعانى من عجز بدنى ونفسى ويدمن الخمر.

هناك أيضا العاهرة الشعبية التى تغوى الفتى الأرستقراطى وتعلمه أصول الحب، والتى تعيش مع

طفل في عمر ابنها، لكنه في الحقيقة زوجها، وبالتحديد أخو زوجها الذى توفى فقامت بتزوير شهادة ميلاد أخيه الطفل وتزوجته حتى تحمى نفسها أمام القانون.

وهناك بطلة الفيلم هيلينا الفتاة اليونانية الجميلة التى يقع القبطان فى عشقها بمجرد أن يسمع عنها من خالها اليونانى صاحب البار، وبعدها تبدأ فى الظهور له ويبدأ فى ملاحقتها ويربط بينهما الحب قبل أن تختفى فجأة كما لو كانت حلما.

وهناك الطفل البكرى - سيد - الذى يعيش مع أمه الفقيرة وأخوته الصغار وبدون أب لهم، والذى يقف على أعتاب الرجولة ويحاول أن يصبح «أبا» بطريقة أو بأخرى حتى لو كانت تبنى طفل فلسطينى لاجئ وإجبار أمه على قبوله فى البيت وإقناع «واحد صعيدى» بأنه أبو الطفل!

وتجمع بين هذه الشخصيات صفات مشتركة على رأسها العزوبية. كما أننا لا نرى أية علاقات جنسية لهم باستثناء علاقة الطالب الأرستقراطى بالعاهرة. وفيما عدا ذلك نكتشف أن الحكمدار عاجز جنسيا عندما يحاول النوم مع وجيدة - بعد أن يتزوجها قسرا كدلالة على الاستعمار الذى يغتصب البلاد ودلالة أخرى على الأب المتسلط الذى يغتصب الأم التى يحلم بها الأبناء.

ورجال الفليم الخمسة - القبطان والحكمدار والشبان الثلاثة - يتصارعون على وجيدة، ولكن أحدا منهم لا يفوز بها كامرأة إلا الحكمدار.

القبطان يحب وجيدة ولكن «شيئا ما» يمنعه عنها ويدفعه إلى حب هيلينا الحلم، وهو يتغزل فيها أمام الشبان الثلاثة ويصفها بصفات مثالية ويعلن أنه سيتزوجها، لكن فى اللحظة الحاسمة عندما تهرب من الحكمدار ليلة زفافها وتهرب إلى القبطان وتطلب منه أن يتزوجها يخبرها بأنها «أساءت فهمه» وأنه «ليس من هذا النوع» الذى يتزوج، وأنه يعتبرها مثل البحر والطبيعة.

أما الشبان الثلاثة فيستغرقون فى خوض صراع غريب فيما بينهم، هو فى حقيقته صراع جنسى خالص: فى بداية الفيلم يحاول سامى ابن عميل الإنجليز أن يغازل وجيدة فيتصدى له الشاب النوبى محمدى ويتحدى كل منهما الآخر، ويتفقان على النزال «بالخنجر» فى موقع مهجور، وهكذا تستبعد وجيدة من المعركة لينفرد الاثنان ببعضهما فى لعبة ينتصر فيها من يستطيع أن «يغرس خنجره» فى جسد الآخر، وعندما ينجح النوبى فى ذلك، ويتألم سامى، يحتضنه الأول فى ود ويضمد له جرحه وتتحول العلاقة بينهما إلى صداقة لا يعكر صفوها حبهما لوجيدة.

ويحدث موقف مماثل مع الشاب الأرستقراطى عندما يتتبع وجيدة فى الشارع فيتصدى له سامى هذه المرة ويحاول أن يعتدى عليه «بالمطواة» لولا أن القبطان يظهر فجأة ويمنعه عن ذلك. ومرة أخرى ينضم الأرستقراطى إلى جماعة محبى وجيدة حيث يقضون وقتهم مع القبطان فى الرقص والغناء. وعندما يظهر الصراع بينهم من جديد فى موقع لاحق حول من يتزوج بوجيدة، يتدخل القبطان بينهم ويعلن لهم أن الرجل الحقيقى هو الذى يستطيع أن «يتحمل الألم» لأطول فترة ممكنة. أما هذا الألم فهو ألم «الشمعة» حيث يشعل القبطان أربعة شموع ويتنافس الشبان والقبطان على من يستطيع أن يتحمل نار الشمعة لأطول وقت ممكن. وفى هذا المشهد نرى القبطان ينهزم للمرة الوحيدة خلال الفيلم، مما قد يشير إلى أنه هو نفسه الذى لم يكن راغبا فى هذا الفوز. أما من يفوز منهم وهو سامى فترفضه وجيدة لأنه «ليس رجلا»، وبالتحديد لأن أبيه عميل للإنجليز. (بالرغم من أنها فى موقع

متأخر من الفيلم تعترف له بأنها لم تحب غيره، وأنها تعرف أنها لا يمكن أن تكون لرجل غيره والسبب أنه الوحيد الذى رآها عارية عندما تلصص عليها وهى تستحم فى البحر ذات يوم، وطبعا الماء والعرى إشارة معروفة إلى حالة الجنين فى بطن أمه وإلى العلاقة بالأم وسنتأكد من ذلك فى مشاهد أخرى قادمة).

إن وجيدة الصغيرة تقوم بدور الأم تجاه سامى وتنهره وتشتمه كالطفل وتحقر من رجولته، وهو نفس ما تفعله كل نساء الفيلم بطريقة أو بأخرى.

فى بداية الفيلم يهرب الشاب النوبى محمدى عندما يرى مطاردة بين الإنجليز وأحد الفدائيين ويقفز إلى حديقة فيلا حيث تراه فتاة صغيرة تعتقد أنه فدائى فتعجب به، وفى مشهد لاحق تحثه أمه على أن يأخذ بثأر أبيه من الإنجليز، ثم يكتمل الضغط عندما يلتقى بفتاة الحديقة مرة أخرى فتخبر أصدقاءها أنه فدائى، ومن أجل إرضاء أمه وهذه الفتاة يدفع محمدى بنفسه إلى التهلكة، وبمعنى آخر إلى تحدى رجولته فيذهب إلى معسكر الإنجليز ويقذف الجنود بالحجارة ويحاول أن «يشهر مسدسه» عليهم فيتلقى وابلا من الرصاص «يخترق» جسده كله فيموت.

وهى نفس الميتة التى يلقاها سامى مدفوعا بمعايرة وجيدة له بنقص الرجولة وأيضا للانتقام لصديقه، حيث ينجح فى دخول معسكر الإنجليز مع أبيه ويقتل القائد فيقبض عليه ويهرب حيث يختبئ عند وجيدة فى بيت الحكمدار، وهكذا تتحول وجيدة إلى زوجة الحكمدار التى تخفى «الابن» عن عيون أبيه الذى يبحث عنه، ولكن البوليس يعثر عليه ويقبض عليه مع وجيدة ويحكم على الاثنين بالموت، حيث يطلق عليهما وابلا من الرصاص فيموتان، وبعدها نرى الاثنين يحلقان فى سعادة على شاطئ البحر - حيث يتحقق حلم أوديب بالعودة إلى رحم الأم!

أما القبطان فلا ينجو كذلك من «الألم» و«الاختراق» و«التعذيب» حيث يقبض عليه بعد موت القائد الإنجليزى ويوسع ضربا ويغادر القسم ممتلئا بالجروح والدماء ويوشك على الموت، ويموت فعلا مرتين أمام عيوننا، قبل أن نراه مرة أخرى فى المشهد الأخير من الفيلم دون أن ندرى هل هو «بنى آدم» من لحم ودم أم مجرد حلم. الوحيد الذى ينجو هو الشاب الأرستقراطى الذى يسخر الفيلم من رقته ووضعه كمثقف وتلميذ، لكنه يصبح الناجى الوحيد بين شخصيات الفيلم، كما كان الوحيد الذى أقام علاقة جنسية مباشرة وسوية طوال الفيلم، حتى ولو كانت مع عاهرة.

***

والصراع الأساسى الذى يقوم عليه الفيلم بين القبطان والحكمدار هو صراع أوديبى خالص.

القبطان الذى يمثل الابن يتحدى سلطة الأب ممثلة فى الحكمدار دون سبب واقعى لهذا التنافس، فمن المشهد الأول لوصول الحكمدار إلى المدينة وسط الاحتفال والاستقبال الجماعى من أعيان المدينة، وسط هذا الاعتراف بسلطة الحاكم والأب يبرز القبطان باعتباره المتمرد الوحيد بينهم، الذى يجلس فى لامبالاة يضع ساقا فوق ساق ويدخن «البايب» باستمتاع غير معترف بسلطة ورجولة هذا الحكمدار، وعلى الفور يدرك الحكمدار أن هذا الصعلوك يسخر من سلطته ورجولته فيبدأ فى محاولة قمعه وإخضاعه دون جدوى.

وفيما بعد يظهر سبب الصراع متأخرا، عندما يتحول إلى شىء واقعى فعلا وليس مجرد لعب

أطفال، عندما تصبح وجيدة زوجة للحكمدار العاجز جنسيا بدلا من القبطان الفحل. (رغم أن هذه الفحولة لا تتخذ مظهرا جنسيا أبدا).

والقبطان يسخر من عجز الحكمدار وضعفه منذ أول لقاء بينهما، وهو يتحداه مباشرة فى ألعاب مثل «البلياردو» و «صيد السمك». ولا يجرؤ الفيلم على وضع نسائه - باستثناء العاهرة - فى وضع المحللة شرعيا لممارسة الجنس، والوحيد الذى له حق المعاشرة مع وجيدة هو الحكمدار، لكنه لا يستطيع ذلك بسبب عجزه، أو لأن الابن الذى صنع الفيلم لا يريد أن يسمح له بذلك، بل ويستشعر سعادة غامرة فى إهانة هذا الأب فى رجولته، وفى المشهد الذى يجمع بين وجيدة والحكمدار فى غرفة نوم واحدة تصب عليه وجيدة - والابن صانع الفيلم - كل طاقة السخرية اللاذعة من عجزه، والتى تستثير بالطبع ضحكات «الأبناء» وشماتتهم، لكن «الأبناء» أيضا ليس باستطاعتهم أن يحلوا محل الأب فى الفراش، والنتيجة أنهم لا يستطيعون ممارسة الجنس بشكل شرعى فى فراش الزوجية ولا ينجحون فى ذلك إلا مع العاهرات (عالج نجيب محفوظ هذه المشكلة النفسية فى رواية «السراب»)، وهو ما يحدث مع «أبناء» الفيلم جميعا.

وأحد جوانب هذا المركب الأوديبى - كلمة العقدة غير صحيحة وغير ملائمة - هو الميل إلى استعراض الذكورة عوضا عن ممارستها، والقبطان مثل على ذلك فهو بلا عمل أو شاغل يشغله طوال الفيلم سوى استعراض رجولته أمام الرجال والنساء. لكن مع الحرص المشدد على ألا تصل هذه الذكورة إلى الممارسة الجنسية أبدا، فهذه جريمة لا تقل بشاعة عن جريمة أوديب.

إن القبطان يقع فى عشق طيف هيلينا والمرة الأولى التى تظهر له فيها تكون على الشاطئ بجوار البحر، حيث يتعرف عليها ببراءة ويلفت انتباهها بشقاوته، وهو ما يعبر عن الفترة الأولى فى حياة الطفل منذ أن يكون جنينا وحتى يتعلم الكلام، وبعد هذه الفترة تحديدا تبدأ الأم فى الانشغال عنه باعتباره قد كبر. وبالفعل تتركه هيلينا وتمضى.

ومن الآن فصاعدا لا يستطيع القبطان أن يلتقى بهيلينا إلا ويطل عليه شبح الحكمدار ليعكر عليه صفوه. فى المرة الأولى يلمح القبطان هيلينا فى الشارع فيتبعها حيث تدخل أحد الفنادق وتجلس فى الكافتيريا، وبمجرد أن يهم بالحديث إليها يسمع صوت الحكمدار خلفه على مائدة البلياردو وهو يتفاخر بفوزه على أحد اللاعبين ويتحدى أى شخص آخر.

ولاحظ هنا اختيار البلياردو، هذه اللعبة التى تحتوى على «العصا الطويلة» و «الكرات» و «الثقوب»، والقبطان الذى عثر على هيلينا سرعان ما يتخلى عنها ليتحدى الحكمدار فى لعبة البلياردو ويحرص على آن تشاهد هيلينا المباراة ويبدأ فى استعراض مهارته فى إحراز الأهداف فى فتحات الحكمدار بينما ينظر من حين لآخر ليتأكد من تأثير هذه المهارة على وجه هيلينا التى تجلس مثل أم تتابع لعب الأبناء.

ومرة أخرى يشاهد القبطان هيلينا فى الشارع بالمصادفة فيسير خلفها، لكن فجأة يشغله صراعه مع الحكمدار عنها.

قبل هذا المشهد كنا قد عرفنا أن القبطان يدعو أصحابه كل ليلة للتحلق حول «جهاز» الراديو الخاص به، حيث يترجم لهم ما تبثه الإذاعات الأجنبية من أخبار التمرد والثورات، وهو ما يثير حقد

الحكمدار الذى يأتى فى أحد الأيام ليحطم هذا الجهاز. (كما يحدث فى تجربة الختان أو التهديد بالإخصاء الذى يقوم به الآباء ضد الأطفال الذين يظهرون تمردا جنسيا مبكرا)، وعندما يرى القبطان هيلينا فى الشارع يتذكر جهازه المحطم، ويلمح عربة روبابيكيا تعرض جهاز جرامافون (بشكله المميز الذى يحتوى على اسطوانة مستطيلة بارزة) فيقرر أن يشتريه ليواصل به تحدى الحكمدار.

وعندما تتطور العلاقة بين القبطان وهيلينا يزداد ظهور شبح الحكمدار، وعندما يحدث للمرة الوحيدة أن يختلى القبطان بهيلينا فى مكان مغلق يمكن أن يمارس فيه الجنس على عكس البحر الذى يرمز للبراءة الأولى، نفاجأ بأن القبطان هذا الفحل لا يبدى أية إشارة لانجذاب جنسى نحو هيلينا، بل على العكس يتحول إلى طفل ضعيف يضع رأسه على حجر هيلينا ويبدأ فى البوح بأحزانه وهمومه. وهذه المفارقة نجدها مقلوبة فى مشهد آخر من أغرب مشاهد الفيلم - إذا أخذته فى سياقه التقليدى بعيدا عن هذا التحليل - وهو المشهد الذى يصور العاهرة نائمة فى فراشها ليلا بجوار زوجها الطفل الذى ورثته عن زوجها الميت. وكأننا أمام أم تنام بجوار طفلها، لكن هذا الطفل يستيقظ فجأة قلقا ويحاول أن ينام فوقها، تستيقظ العاهرة مفزوعة وتسكته لكنه يقفز عليها مرة أخرى فتعلن لنفسها أنه وصل إلى سن البلوغ، وأنه لا مكان له فى سريرها بعد اليوم!

ويعبر الطفل سيد عن نفس هذا المحتوى بطريقة أكثر التواءا. ففى غياب أبيه وباعتباره أكبر أخوته يصبح رجل البيت وبديل الأب، وبما أنه لا يستطيع ممارسة هذا الدور بشكل مباشر يتجه إلى ممارسته بطريقة أخرى حيث يلتقط طفلا تائها من سفينة الفلسطينيين اللاجئين ويقرر أن يصبح أبا له وعندما يعود به إلى البيت تطرده الأم (لأنه يأتى برجال إلى البيت)، لكنه يقرر أن يترك البيت فى سبيل «صديقه» و «ابنه» فى الوقت نفسه، ويجد الاثنان ملاذا لهما فى فراش القبطان.

ورغم أننا لاحظنا القلب الذى حدث لمشهد القبطان مع هيلينا حيث تتحول هى إلى أم وهو إلى طفل، فإننا نجد قلبا آخر لمشهد غريب آخر - فى سياق الفيلم العادى - فالقبطان يتسلل مع أصدقائه إلى حفلة للأسرة الأرستقراطية ووسط اللهو والشرب وانحلال العقدة يستدعى الفيلم فجأة تجربته الأموية القديمة، حيث يستمع إلى صوت تأوهات تأتى من الطابق العلوى، فيتتبع مصدر الصوت ليكتشف أنه صادر عن امرأة عجز مريضة. إنها أم تموت، ولكن القبطان لا يقبل ذلك فيقلب الأدوية على الأرض ويسقيها من زجاجة ويسكى فتدب فيها الحياة ويحتضنها ويصحبها إلى الدور السفلى حيث يرقصان معا أمام دهشة الحاضرين!

***

لاحظنا الطريقة التى يصور بها الآباء فى الفيلم والتى يمثلها الحكمدار وتتكرر مع باقى الآباء.

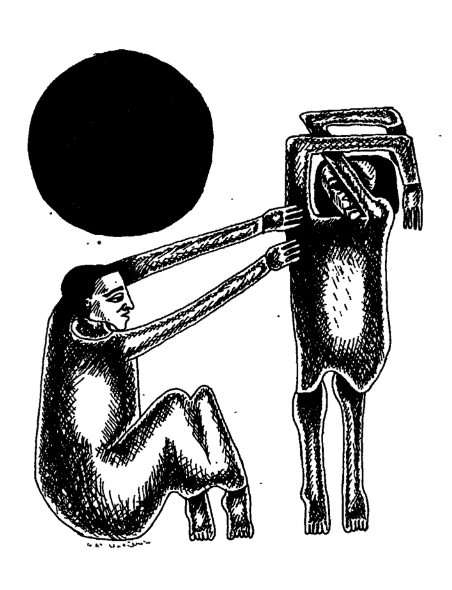
أبو وجيدة لاعب الكرة أصابه العجز وتخلت عنه الزوجة وأصبح سكيرا مثيرا للشفقة قبل أن يموت ليلة زفاف ابنته على الحكمدار.

أبو سامى عميل الإنجليز صورة للضعة والهوان لكنه بفضل رجولة ابنه الفدائى الذى يقتل قائد الإنجليز يستعيد «رجولته» - على حد تعبير الفيلم - أمام الناس ويتباهى ببطولة ابنه وشجاعته.

وأول شىء يفعله الابن الأرستقراطى بعد أن ينام مع العاهرة هو العودة إلى المنزل سكرانا منتشيا حيث يصدم أبوه بتمرده ولامبالاته المفاجئة بسلطة الأب.

ولكن الأبناء أيضا ليسوا أكثر حظا من الآباء، إنهم يستعيضون عن الحياة بالخيال وعن ممارسة الذكورة بالاستعراض وعن الرجولة «بالمنظرة» ويحولون الشوق كما يحولون الصراع إلى علاقات بين بعضهم البعض بعد أن استبعدوا المرأة المحرمة عليهم.

وهم جميعا يخضعون لحالات ماسوشية يتعذبون فيها بالحب المستحيل ويتعرضون لـ «الاختراق» بالخنجر والمطواة والرصاص وللضرب والجرح والموت، ولا يبقى فى النهاية سوى الأرستقراطى الذى يمارس الجنس مع المومسات، كما لا يبقى سوى الحكمدار، هذه الحقيقة الوحيدة الراسخة الجاثمة فوق الصدور



ن

نقد

تعدد ريَّان وحياده

حلمي سالم

أمجد ريان شاعر من شعراء التجربة التى يسميها البعض "حداثة السبعينيات" فى مصر. أصدر ديوانه الأول عام ١٩٧٤ تحت عنوان "أغنيات حب للأرض" بالاشتراك مع طلعت شاهين . ثم لفت إليه الأنظار بديوانه الأول المستقل "الخضراء"، بعد أن كان جذب الانتباه بقصائد متفرقة متفردة تطفر بطزاجة الحس الطفولى المدهش. انضم إلى الجماعة/ المجلة الشعرية "إضاءة ٧٧" عام ١٩٧٨. وهى المجلة التى أسسها عام ٧٧ الشعراء: حس طلب ورفعت سلام وجمال القصاص وكاتب هذه السطور.

توالت دواوين أمجد ريان غزيرة تترى، حتى صار من أكثر الشعراء المصريين وربما العرب إنتاجاً للقصائد والدواوين، فوصفه الناقد رجاء النقاش بأنه أشبة بماسورة المياه المفتوحة ، من دواوينه نذكر: أجرث وهج النخيل ، حافة الشمس، أيها الطفل الجميل، أوقع فى الزغب الأبيض، لا حد للصباح، أمس كائنا، مرآة للآهة.

ويرى البعض أن إنتاجه الشعرى – على غزارته الكمية – لم يحقق له موقعاً مرموقاً بين نظرائه الشعراء، بعد أن كانت بداياته تعد وعوداً مميزة وممتازة،

وهو ما سبب له مأزقاً شعرياً وروحياً، حاول الخروج منه عن طريقين:
الأول هو تبنى الكتابات الشعرية الجديدة (شعراء التسعينيات) ، والترويج لهم عبر الزعم بأن التجربة السابقة عليهم (التى هو أحد شعرائها البارزين) قد وصلت إلى طريق مسدود، وأن هؤلاء الشباب الجدد يقدمون تجربة مغايرة تتناقض كليا مع سابقتها: تجربة الحداثة.
ويبدو أن ريان صار يجد فى ذلك التبنى - حتى لو لم يعترف به الأبناء - نوعاً من التعويض : بما يخلقه هذا التبنى المتحمس من صورة الأب المتجدد المتغير ، ومن صورة الشاعر المنسلخ عن جيله المستقر المتكلس!
والثانى هو الاتجاه شبه الكامل إلى النقد لتكريس قناعاته التجديدية هذه، ولخلق بطانة نظرية تبرر القصور فى حلبة الشعر.
وقد تزايد هذا التوجه بوجه خاص بعد أن حصل عام ١٩٩٥ على درجة الماجستير من كلية الآداب عن رسالته حول "الأبنية اللغوية فى شعر أبى تمام".
من كتب النقدية نذكر : القيمة المهيمنة فى أدب إدوار الخراط وقاسم حداد، الكتابة عبر النوعية فى أدب بدر الديب ، غالى شكرى بين الحداثة وما بعد الحداثة، الحراك الأدبي.

هكذا راح الاختلاف بينه وبين أبناء جيله من شعراء الحداثة ، يتسع ويعمق. فلم يكن غريباً أن يلاحظ قراء العدد الأخير، الخامس عشر من مجلة "إضاءة ٧٧" أن الجماعة قد رفعت من هيئة تحريرها اسم أمجد ريان، ضمن عملية الإحلال والتجديد التى مارستها الجماعة - فى عودتها الجديدة بعد فترة توقف -بالحذف والإضافة. وهل يمكن أن يظل عضواً بالجماعة من يرى أن تجربتها قد أفلست، وأن الزمن قد عبرها، لتصبح تقليدية ماضوية، بينما اللحظة الشعرية الحقة قد صارت فى مكان مختلف؟

وأمجد ريان مؤسسة وحده، صاحب ولع مدهش بتأسيس دور نشر مستقلة فى الهواء. وهو ولع ينم - فى جانب منه - عن رغبة حقيقية - تعوزها الإمكانيات العملية - فى التأسيس والاستقلال والخدمة العامة.
كما أنه صاحب ولع بإنشاء المجلات الثقافية المستقلة - حتى أثناء عضويته فى جماعة إضاءة - ذات الورق القليل والعدد الأول والأخير. نذكر من مجلاته : الكراسة الثقافية، إبداعات ومواقف ، الفعل الشعرى، الهامشيون.

من آخر إصدارات أمجد ريان النقدية كتابه الجديد "من التعدد إلى الحياد: قراءة فى نصوص شعرية جديدة"، الصادر مؤخراً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ضمن سلسلة "دراسات أدبية". وهو ما سوف نعلق على بعض آرائه فى السطور القادمة.

"من التعدد إلى الحياد" يحتوى - بعد المقدمة - على فصلين : يتناول الأول الشعراء: إبراهيم داود وعلى منصور وفتحى عبد الله ومهدى مصطفى. ويتناول الثانى الشعراء: أحمد يمانى وسمير مندي، وعماد أبو صالح وميلاد زكريا يوسف. ثم يختتم بحوار مع الشاعرة هدى حسين، بعنوان : ليس الحياد للحياد.

***

"ترهج بلادنا الآن بحركة شعرية كبيرة متعددة الميول والاتجاهات، ويكفى أن نشير إلى هذا العدد المتزايد من الشعراء، وهذه المعارك الأدبية والجمالية حول القصيدة الجديدة".

هكذا يتحدث أمجد ريان - فى مقدمة كتابه - مميزاً بين منطقتين أساسيتين للحساسية الشعرية الراهنة ، فى مصر والبلاد العربية:

هناك، من ناحية ، شعراء ينتمون إلى تجربة المجاز اللغوى التى أدت دوراً طويلاً منذ بداية السبعينيات، وهناك ، من ناحية ثانية، شعراء ينتمون إلى تجربة مختلفة عرفت فى أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات.

التجربة الأولى قدمت مشروعاً شعرياً فلسفته تعدد المستويات التى تطرحها الرؤية الشعرية من حيث الدلالة الكلية للنص أولاً، ثم كافة المعطيات الداخلة فى بناء النص ثانياً. وقد انبثق هذا النموذج الشعرى فى مرحلة كانت تتطلبه لكى يمثل رداً علي الواحدية والاستاتيكية التى ترسخت طوال فترة طويلة من الزمان. ولكن هذا النموذج ، وعلى الرغم من أهمية مبرراته فى لحظته التاريخية، لم يعد قادراً على الصمود فى واقع صار مختلفاً إلى حد التغيير الجذرى ، بعد سقوط المنظورات الفكرية والأيديولوجية الكبري، وبعد أن ساد حياتنا منطق جديد، وتغيرات اقتصادية واجتماعية وثقافية، واستجدت ظروف تعطل أية فعاليات تقليدية.

التجربة الشعرية الثانية تعكس الوضع الجديد الذى تغيرت فى إطاره أفكار الناس وأخلاقهم وممارساتهم الفعلية، مما ينبغى أن نقترب إليه ساعين إلى التعرف الحقيقي، حيث لن تنفع أية مناهج سابقة فى تفسيره وتعليل مظاهرة.

***

هذه الآراء أو الأفكار ليست أفكار أمجد ريان وحده، بل هى أفكار قطاع لا بأس به من الشباب الجديد، الذى استلهم الترجمات الغربية الخاصة بأزمة

الرأسمالية والثورة الصناعية استلهاماً يكاد يكون لاهوتيا أو تقديسياً، بسبب ما فى هذه الترجمات من بريق المخالفة وجاذبية المتمرد من جهة، وبسبب ما يعانيه هؤلاء الشباب فى مجتمعاتنا العربية من ضياع وتمزق من جهة ثانية.
من هنا، لابد من وقفة متأنية مع هذه الأفكار، واحدة واحدة.

(١)

هل هناك منطقتان، فقط، للحساسية الشعرية الراهنة؟ أغلب ظنى أن مثل هذا الاعتقاد غير صحيح. فحياتنا الشعرية الراهنة تحفل بعدة حساسيات شعرية واضحة بارزة: فثمة الحساسية التقليدية العمودية القديمة ، وثمة حساسية حركة الشعر الحر، وما يتفرع عنها من حساسيات جديدة: تجربة الحداثة، وتجربة قصيدة النثر.

والحق أن نفى الحساسية التقليدية عن ميدان الشعر العربى الراهن بجرة قلم هو عمل فاشى ، لا يحق لأحد أن يقترفه إذا كان سليم النفس.

صحيح أنها حساسية تقليدية ، نرفضها نحن الحداثيون أو المجددون ، ونرى أنها بقايا متلكئة من قيم مجتمع ما قبل التحديث. لكنها مع ذلك موجودة وحاضرة وفاعلة، بل إنها تعبر عن القطاع الأكبر من المجتمع المصرى والعربي. ولذا فإنه ليس من الدقيق أن نزعم أن مجتمعاتنا العربية – ككل – قد انتقلت إلى طور العصر فى شتى الميادين الاجتماعية والسياسية والمعرفية والجمالية. كما أنه ليس من الصائب أن نقيس درجة المجتمع – وشعره – بأمنياتنا الذاتية، أو بالنظر إلى نخبة النخبة التى تتجادل فى المقاهى والمنتديات. إذ ينبغى أن نفرق بين ذائقة اللحظة التاريخية الشاملة بأسرها وبين ذائقة "وسط المدينة".

فلا تزال هناك شرائح عريضة، تقليدية وبدوية وقبائلية وزراعية، فى مجتمعاتنا العربية. وهى شرائح تفرز فنها وشعرها وقيمها الجمالية. ولعلها – من زاوية سوسيولوجية – ما تزال هى الشرائح الغالبة المهيمنة فى بنية المجتمع، حتى أن حركة الشعر الحر بأسرها ماتزال غريبة شاذة غير مهضومة بعد.

ومن ثم، فإن القول بملء الفم أن أفكار الناس وأخلاقهم قد تغيرت هو قول مطعون فى صحته المطلقة، إلا إذا كنا لا نعنى بمفهوم "التغير" أية قيمة إيجابية. فإذا نحينا عن معيارنا الطائفة الموسرة فى حياتنا الاجتماعية والطائفة العليا فى حياتنا الإبداعية، واجهتنا التركيبة التقليدية السلفية لمجتمعاتنا الراهنة (تتداخل فيها بعض اللمسات التحديثية المشوهة). بل إن قطاعات واسعة من الشباب، فى سن العشرينيات – أى فى عمر شعراء التسعينيات الذين يعتبرهم ريان علامة على تحول الذائقة الشعرية – قد ذهب إلى التطرف الدينى والإرهاب

المسلح.

إن الشاب الذى طعن نجيب محفوظ بالمطواة فى رقبته من غير أن يقرأ له حرفاً (لأن أميره قال له إن محفوظ كافر) هو فى نفس عمر أحمد يماني، وهدى حسين ومحمد متولى ، الذين خصص لهم ريان نظرية كتابه "من التعدد إلى الحياد". فلماذا نقيس لحظتنا الراهنة على الشاعر الشاب وحده مسقطين طاعن نجيب محفوظ من عملية القياس؟ مع العلم بأن طاعن نجيب محفوظ ليس قادما من "التعدد" ، فلو أنه قادم من التعدد لما فعل فعلته. كما أنه ليس ذاهباً إلى الحياد، فلو أنه ذاهب إلى الحياد لما فعل فعلته!

(٢)

يضع أمجد ريان التعدد فى مواجهة الحياد، بحيث يرى أن التجربة القديمة السابقة - يقصد حداثة السبعينات - انطلقت من التعدد فى شتى مستوياتها الفنية واللغوية والموسيقية، بينما التجربة الجديدة التى تجاوزتها - ويقصد شعر التسعينيات - تخطتها بالحياد.

والواقع أن الحياد ليس نقيض التعدد، فنقيض التعدد هو الأحادية أو الواحدية. فهل النقلة الإيجابية التى يروج لها ريان ويدشنها هى الانتقال من التعدد إلى الواحدية؟ وإذا كان ذلك كذلك فما الفخر فى أن ينتقل المرء - أو المجتمع - من التعدد إلى الواحدية، أى من الاعتداد بالتنوع والاعتراف بالآخر والتسامح مع ما ليس سوى ذاتى ، إلى الاعتقاد بامتلاك الصواب المطلق ونفى الآخر وتشريع الاستبداد؟

نحن فى مسيس الحاجة إلى التعدد، الذى لم يتحقق بعد فى حياتنا : السياسية أو الفكرية أو الشعرية. وظنى أن التيارات الشعرية الجديدة هى أحوج الأطراف إلى الإقرار بالتعدد والتنوع ، حتى يتسنى لها الوجود على الخريطة الشعرية بمأمن من قهر واحدية الأطراف التى تعتقد أنها تمتلك الشرعية والشرع.

(٣)

هل سقطت المنظورات الفكرية والأيديولوجية الكبرى؟

لقد ناقشت هذه الفكرة فى مواضع سابقة، لكننى هنا أريد أن أضيف أن نظرية سقوط المنظورات الأيديولوجية هى نظرية ابتكرتها الأيديولوجية الاستعمارية الأمريكية الجديدة، تحت قناع مهذب هو "*النظام العالمى الجديد*" واحدىّ القطبية والهيمنة، يفرض أن تنفرد الفلسفة الأمريكية بقيادة الدنيا تحت شعار مزركش اسمه "توحيد العالم".

إن الأيديولوجية الصهيونية اليهودية لم تسقط ، بل إنها تزدهر، وتسببت في مثول مفكر عالمى شهير مثل جارودى أمام المحكمة بسبب انتقاده للأيديولوجية العنصرية. والأيديولوجية الإسلامية السياسية المتطرفة لم تسقط، بل إنها تزدهر، وتسببت في مصرع الآلاف في الجزائر والمئات في مصر ، كما تسببت في حروب الطوائف في أفغانستان. والأيديولوجية الرأسمالية لم تسقط في أمريكا وأوربا، بل إنها تزدهر وتسيطر على العالم كله بما فيه بلادنا العربية.

الواضح أن المقصود بسقوط الأيديولوجيات هو - فقط - انهيار الاتحاد السوفيتي والدول الشرقية. والحق أن ذلك الانهيار لم يكن سقوطاً للفكر الاشتراكي بقدر ما كان سقوطاً لأنظمة حكم استبدادية تزّيت بالاشتراكية حيناً من الدهر. أما الفكر الإشتراكي نفسه - كفكر إنساني واجتماعي - فما زال فاعلاً في ثلث سكان العالم (الصين)، ومازال طرفاً اجتماعياً فاعلاً في كل الدول الأوروبية (حتى الشرقية ، الاشتراكية سابقاً) والعربية والأفريقية، كتيار فكرى وسياسى أساسى وحي، وإن لم يعد حاكماً كما كان.

هنا ينبغي أن نفرق بين انهيار المنظورات الأيديولوجية (وهى الفكرة التى يروجها فلاسفة النظام العالمى الجديد وتلاميذه وصبيانه) وبين نفور الناس، في الأونة الأخيرة، من الكلمات الضخمة الرنانة والجمل المتورمة المصكوكة سابقة التجهيز ، في السياسة وفي الفكر وفي الشعر على السواء.

هذا النفور ملحوظ وصحيح، لكنه مختلف عن سقوط الأيديولوجيات. والناس يمارسون هذا النفور ويعبرون عنه - حالياً - ضمن الايديولوجيات نفسها أو ضمن أيديولوجيات مشابهة أو ضمن أيديولوجيات بديلة، بخطاب مختلف عن الخطاب الكليشيهى السابق. وهو في الفن بعامة، والشعر بخاصة، تطور طبيعي تتطلبه صيرورة الفن والحياة من حين لحين.

(٤)

إن تعدد الدلالة في الشعر هو من صلب الشعر نفسه ، لأنه أحد مبررات نشوء هذا الشعر ، إذ هو الذى يعطى للشعر بعده الإنسانى الأعم، وهو الذى يبرر إظهار الشاعر لشعره على الناس، لخلق تجربة مشتركة.

والواقع أننى لا أجد سبباً واحداً يدعو شاعراً من الشعراء الفخر بأنه لا يقصد من نصه إلا ما تعنيه ألفاظ النص في دلالتها المباشرة الأولية الواحدة الوحيدة.

فلو صح هذا الادعاء لما كانت هناك ضرورة لإطلاع الآخرين عليه. إن دخول "الآخر" كطرف في العملية الإبداعية يفترض بالحتم الدلالة المتنوعة لا الواحدة، المفتوحة لا المغلقة.

والحق إن مثل هذا الزعم ينطوي في ثناياه على كذبة كبيرة. فليس صحيحاً أن الشاعر لا يقصد شيئاً من وراء تصويره لنفسه - مثلاً - بأنه ظل طوال الليل يعبث بين أصابع قدميه ويحارب ذبابة تحوم في الغرفة. وبدون تأويلنا لهذه الصورة تأويلاً يجعلها - مثلاً - تجسيداً للسأم أو الإحباط أو الفراغ الذي يعانيه شباب العصر الراهن، فليس هناك معنى للنص ولا ضرورة لعرضه على الآخر.

مثل هذا التأويل هو الذي يجعل النص خبرة بشرية عبر الدلالة المتعددة، التي تعني أبعد من مجرد حرب شخص مع ذبابة.

وهكذا فإن الصورة السابقة - الحرب مع ذبابة طوال الليل - ليست محايدة على الإطلاق ، برغم ما فيها من وصفية ورصد. وليست بعيدة بحال عن القضايا الكبيرة والمنظورات الأيديولوجية ، كما يتوهم المتوهمون.

* * *

لابد لي أن أوضح - هنا - أن اختلافي مع بعض الأسس النظرية التي يبني عليها الكتاب أحكامه لا علاقة له بالشعراء الشباب، جيل التسعينيات ، الذين يدافع عنهم أمجد ريان وكتابه، وذلك لأسباب عديدة:

منها أن معظم شعراء هذا الجيل الجديد نفسه يختلفون مع تقييمات أمجد ريان نفسها ، سواء فيما يتصل بشعرهم أوفيما يتصل بشعر الآخرين، وهم يعلنون أن آراء ريان لا تعبر إلا عنه هو شخصياً. لأنه - في تقديرهم - ليس المتحدث الرسمي باسمهم . وهم - فوق ذلك - يستنكرون منه ما يقوم به من فرض أبوته عليهم عنوة ، بل إن بعض هؤلاء الشباب يرى في سعي ريان إلى فرض هذه الأبوة المرفوضة عليهم نوعاً من البحث عن دور يلعبه بعد أن لم يسعفه شعره ليكون أحد الأصوات المميزة في شعر الحداثة العربية والمصرية.

ومنها أن بعض شعراء التسعينيات الذين يمكن أن يشاركوا ريان الدعاوى النظرية ينتجون شعراً يتناقض في جوهره مع دعاواه ودعاواهم تناقضاً بيناً. ذلك أن القراءة النقدية الواعية لشعرهم تكشف بجلاء أنه شعر يعالج القضايا الكبيرة، وينطلق من منظورات فكرية واضحة، ومتصل بواقعه الاجتماعي والسياسي والوطني والأخلاقي، وقائم على المجاز، ومهتم باللغة، وساع إلى الكليات ومتواصل بتراثه الشعري القريب والبعيد.

لكنه يفعل ذلك كله بمداخل مختلفة، وبزوايا نظر غير معهودة ، وبعيون غير العيون السابقة.

والشعر الجديد فى كل ذلك لا يقترف عيباً ولا ينجز شرفاً، فهذا عمل الشعر فى كل عصر وحركة وتجربة، وإنما تتفاضل التجارب وتتفارق الحركات باختلاف المداخل والزوايا والعيون.

ومنها ، أخيراً، أن صلتى بهذا الجيل وشعره عميقة وحميمة : أرى نفسى فيهم وأراهم فيّ، وأوقن أنهم امتداد لى - ولبعض زملائى وبعض سابقىّ - وأننى جذر لهم . وكثيرون منهم يوقنون بنفس الامتداد والتجذر.

وقناعتى الثابتة هى أن شقاً رأسياً لا أفقياً يجمع بين بعضهم وبعض جيلى وبعض سابقينا ، فى حركة جديدة مجددة، تؤسس ذائقة شعرية مفارقة، فى الشعر المصرى والعربى على السواء.

والأهم من ذلك أننى لا أنظر إليهم جميعاً باعتبارهم كتلة واحدة أو سلة تسعينية صماء ، إذ أعرف أن بينهم الكثير من الغث ، مثلما كان بين شعراء جيلى الكثير من الغث، ومثلما هو الحال فى كل جيل.

لكنى أعرف أن بينهم مجموعة قد لا تعد على أصابع اليد الواحدة، تنتج شعراً جميلاً ، وتعد بشعراء كبار حقيقيين . وهؤلاء هم الذين يضمهم معي ومع بعض جيلى وبعض السابقين الشق الرأسى (لا العرضى القائم على العقد من السنوات) فى جديد الشعر.

أما الكثرة الكاثرة من أبناء التسعينيات - مثل الكثرة الكاثرة فى كل الأجيال السابقة - فتلك هى جيش الشعر الجرار، وهؤلاء هم الكومبارس الذين يظهرون المغنى الجميل.

***

تشهد حياتنا الشعرية والنقدية منذ فترة غير قليلة ، حالة عارمة من الاضطراب النقدى تجاه الشعر خاصة. وفى غياب الحركة النقدية الراسخة أو حتى الحركة النقدية الشابة يجد كل شخص جرأة محسودة فى نفسه تمكنه من إطلاق الأحكام وإرسال التعميمات الحديدية التى يفصل بها بين الشعر وغير الشعر ، كأنه الماسك بعصا موسى.

وفى غيبة الحوار المسئول من ناحية ، وتوتر الحراك الشعرى الواسع بين التيارات الشعرية من جهة ثانية . وشيوع الترجمات الغربية الكثيرة المتحدثة عن موت المؤلف وموت التاريخ وموت الأيديولوجيا وغيرها من ميتات ذات

جاذبية خاصة لأبناء العالم الثالث من ناحية ثالثة. وفى اتخاذ بعض رواد الشعر موقفاً محافظا من الكتابة الجديدة بوصفها عندهم "شعراً ناقصاً" أو هدماً للشعر ، مع رفض يفتقر إلى الاستشكاف أو التعاطف ، من ناحية رابعة وأخيرة.

فى أحوال غرائبية كهذه ، يسهل الحكي، ويسهل الإعدام، ويتفاقم التشوش.

وكتاب أمجد ريان "من التعدد إلى الحياد" أحد أبرز الأمثلة الراهنة.

* * *

يقول أمجد ريان:

"طرح شعراء السبعينيات مشروعهم الجمالى ليقاطع مع الحداثة فى أنقى تجلياتها. وكانت قصائدهم تدهش المتلقى وتصدم ثوابته الفكرية والجمالية. وكانت اللغة الشعرية متعددة الدلالة تذهل متلقيها بتراكيبها المعقدة المكثفة. أما اليوم فالمسألة مختلفة ، لأن التوجه الشعرى فى عمومه يتفاعل مع المتلقى بشكل مباشر. النص الشعرى يتفاعل مع المتلقى بشكل مباشر. النص الشعرى السابق كان يفترض أن يكون الشاعر نبياً يحمل البشارة ويبوح بها ، لذلك فهو ينزل من عليائه إلى متلقيه الأقل منه بالضرورة، لكى يهديه السبيل . أما النص الشعري الآن فيدل على درجة كبيرة من التفاعل بين الكاتب ومتلقيه، فلم يعد النص الشعرى يهبط من أعلى إلى أسفل.

النص الجديد يطرح أصغر التفاصيل المعيشة، وأبسط القضايا اليومية ، ويناقش الجوانب الحسية المحايدة. الشاعر فى التجربة السابقة كان يكتب للخاصة، أو للمثقفين ذوى المستوى الثقافى الراقى ، وإذا توجه للجمهور فهو يتوجه إليه من علٍ ممتلئاً بنية أن (يرفع) مستوى هذا الجمهور. وكان هذا الاستعلاء يسبب الجفوة التى أبداها الجمهور، والتى اتسعت شيئاً فشيئاً حتى وصلت التجربة الشعرية إلى ما يمكن وصفه بالتأزم الذى يشهده هذا النص اليوم".

هكذا، فى سطور قليلة، تحتشد كمية هائلة من الأحكام المطلقة والتقريرات الحاسمة التى تعوزها الأمانة والتدقيق والصواب.

وسوف نستخلص من قلب هذه الغابة الكثيفة الحافلة بالدمغ قضيتين كبيرتين يمكن أن نناقشهما بالروية والهدوء، محاولين تفكيك ما فيهما من اختلاط ولبس.

* * *

أولي هذه القضايا الملتبسة هو مصطلح "الحداثة" نفسه، إذ من الواضح أن هناك مفهومين مختلفين للنظر إلى هذا المصطلح فى حياتنا الأدبية: الأول هو

المفهوم الغربي، والثانى هو المفهوم العربى.

المفهوم الأول، الغربى ، يربط بين الحداثة وبين الرأسمالية الغربية، بوصف الأولى إفرازا من إفرازات الأخيرة. ومن ثم تكون "الحداثة" قد أفلست وبلغت طورها المأزوم، بدخول الرأسمالية وثورتها الصناعية طور إفلاسها وأزمتها ، بعد ثورة المعلومات وما بعد ثورتها الصناعية.

ونتيجة لذلك ، نشأت أفكار ما بعد الحداثة (مطابقة لما بعد الصناعة) متهمة الحداثة بالتسبب فى التكلس الذى وصل إليه الفن، والتسبب فى الكوارث التى وصل إليها العالم الحديث.

المفهوم الثانى ، العربي، لا ينطلق من هذا التصور الكونى المعقد، لأنه لا ينطبق على مجتمعنا ، بسبب تفاوت درجة التطور بين المجتمعات العربية والمجتمعات الغربية.

ولذلك، فهذا المفهوم العربى يعنى بالحداثة الثورة على كل تقليد وجمود، فى الحياة والمجتمع والفكر والإبداع على السواء.

الحداثة، فى هذا المفهوم ، هى سعي بنية المجتمع إلى تجديد ذاتها، بفعل العوامل الموضوعية والذاتية معا، وسعى نخبة منتجيه - فى الاقتصاد والسياسة والمعرفة والجمال - إلى تقليب التربة القديمة وتنمية البذور الوليدة الجديدة فى شتى أوجه النشاط الإنسانى.

ولهذا يرى هذا المفهوم أن لكل عصر حداثته ، وأن الحداثة بذلك قيمة نسبية تاريخية مشروطة ، لا قيمة مطلقة مفارقة غير مشروطة.

فى هذا التصور، العربى الداخلى العضوى غير المجتلب من الخارج، يغدو أبو تمام وأبو العلاء والنفرى وشوقى وإبراهيم ناجى وجبران وحسين عفيف حداثيين ، كل بالنسبة إلى طبيعة لحظة الإبداع التى نشأ فيها إبداعه، وكل بحسب "التيمة" التى قدم فيها حداثته ، فى مواجهة ثبات محيطه ، أى بحسب "الهامش المتحرك" الذى هاجم به "المتن المقيم".

* * *

إلى هنا والكلام سليم، لا مشكلة ولا تخليط ولا لبس، فالمفهوم الأول - الغربى - واضح ومتسق مع نفسه ومع منبعه، والمفهوم الثانى - العربي - واضح ومتسق مع نفسه ومع منبعه.

لكن المشكلة تنشأ - حاملة معها التخليط واللبس والتشوش - حينما يحاول أصحاب المفهوم الأول (الغربي) تلبيسه - بالقسر والإقحام وسوء الفهم ، للمفهوم الثانى (العربى) وللإبداع العربى ، وخاصة منه الشعر.

هنا يحدث التورط الذى يقع فيه أمجد ريان وغيره كثيرون ممن ينظرون

إلى حداثتنا العربية على ضوء مأزق الحداثة الغربية الناجم عن مأزق رأسماليتها الصناعية، التى يمكن أن تكون - بحق - قد بلغت ذروة اختناقها. وهى الذروة المختنقة التى أظن أن محاولتها تطعيم نفسها ببعض الإجراءات الاشتراكية من ناحية، وأن ابتكارها ثورة ما بعد الحداثة من داخلها، ليسا سوى صورتين من صور "غرف الإنعاش" الكبيرة الهادفة إلى تجاوز تلك الأزمة الخانقة.

وعندما ينظر بعض نقادنا ومبدعينا إلى حداثتنا العربية من منظور "أزمة الحداثة فى الغرب" ويتهمون الأولى بما وقعت فيه الأخيرة من إفلاس وفشل ، فإنما يظلمون أنفسهم قبل أن يظلموا حداثتهم العربية.

ذلك أنهم بهذا الإقحام المتعسف يبدون - من ناحية - كأصحاب توكيلات صغيرة لكل ما يصدره الغرب من نظريات ، مأزومة أو مزدهرة.

كما يبدون - من ناحية ثانية - عاجزين عن التفرس فى طبيعة أطوار مجتمعهم وطبيعة أطوار إبداعه، مستخلصين من هذا التفرس التصنيف والتقييم المناسبين منه وله. والأخطر من ذلك كله أنهم يبدون - من ناحية أخيرة - غير مدركين للتطور غير المتكافىء والفروق النوعية فى التقدم بين مجتمعاتنا وبين المجتمعات الغربية.

والحق أن هذا المنظور المتعسف يتجاهل - فى حمأة اتخاذه الغرب معياراً - أن أزمة مجتمعاتنا العربية ليست راجعة إلى فشل الحداثة وإفلاسها ، وإنما هى راجعة إلى عدم قيام الحداثة أصلاً، قياماً صحيحاً صحياً طبيعياً.

وبلغة خطاب المنظور الغربي، الذى يغرم به هواته من صغار الوكلاء نقول:

إذا كانت الحداثة الغربية قد تأزمت بسبب إفلاس رأسماليتها ، فإن ، مجتمعاتنا العربية لا تعانى مأزق إفلاس الرأسمالية ، بل هى - فى الصميم - تعانى مأزق عدم ولادة الرأسمالية العربية ولادة طبيعية، وعدم نموها نمواً صحياً، وعدم قيامها بمهامها فى التحديث والتعقيل والحرية (حرية الوطن والمواطن والاعتقاد).

وكلنا يعرف أسباب ذلك: نشوء رأسماليتنا فى حضن الإقطاع من جهة، وفى حضن الاستعمار من جهة ثانية. إجهاض الاحتلالات لعناصر النمو البرجوازى الطبيعى من داخل بنية المجتمعات العربية . قفز العسكر من ناحية والقبائل من ناحية ثانية إلى قيادة الأنظمة العربية. سيادة الذهنية الدينية على الحاكمين والمحكومين (وهو ما ينطوى على تعطيل السماء للأرض، على غير التجربة الدينية الغربية التى هى تنظيم للعلاقة بين العبد والرب، ولا تمتد إلي تنظيم علاقة العبد بالعبد، كما هو الشأن فى حالتنا العربية).

كل ذلك يعنى - بتعبير المغرمين - أن أزمتنا ليست أزمة ما بعد الحداثة، بل

هي، على التدقيق، أزمة ما قبل الحداثة.

أما حداثتنا الأدبية العربية فهي – في رؤيتي – غير مأزومة أو مفلسة ، بل هي، بالنسبة إلى نفسها وبالنسبة إلى مجتمعها ، ناهضة ، متطورة ، ولقد حققت في خمسين عاماً نقلات أدبية وفكرية وجمالية كبيرة ، بالقياس إلى أنها كانت تعمل في ظروف معاكسة لم تشهد المجتمعات الغربية نظيراً لها أو نظيراً لقوتها وثباتها العاتيين:

نشأة مشوهة لرأسماليتها التي من المفترض أن تكون أرضها الداعمة . سيادة الشكل الأدبي الرسمي (في عمود الشعر) لما يزيد عن سبعة عشر قرناً. وهو ما يعني أن خدشاً بسيطاً لذلك الجدار الثابت العريق يكاد يعادل ثورة أدبية كاملة في المجتمعات التي ليس لأشكالها الأدبية تلك الديمومة المتحجرة. والتي لا ترتبط فنونها الأدبية واللغوية بالدين والقداسة. وهو الارتباط الذي يجعل معدل التجديد الأدبي واللغوي بطيئاً، لاتصاله بمخاطرة الكفر والزندقة ،وقطع اللسان أو الرقبة.

هكذا، فإن ما أنجزته حداثتنا الأدبية العربية، في ظل تلك الظروف الاستثنائية المعوقة، هو بطولة خالصة فريدة. ذلك أن هذه الحداثة لم تكن تقاوم – فحسب – الجذور التقليدية في المجتمع والأدب، بل كانت – فوق ذلك – تقاوم رأسماليتها نفسها: المتخلفة الريفية اللاهوتية السنية، التي لم تكتف بالتطامن للحدود الدينية الشهيرة – مثل حد الردة وحد للحرابة وحد السرقة – بل أضافت إليها حداً جديداً هو : حد التجديد في الشعر.

* * *

نحن في غنى – بالقطع – عن أن نؤكد إيماننا بأن التجربة الإنسانية في العالم كله متقاربة، وإن الدنيا صارت قرية صغيرة واحدة تتبادل التأثير والتأثر . وأن الفواصل ليست حديدية جامدة بين الداخل العربي والخارج العالمي، وأنه بدون بذور في واقعنا لا تحدث الإستجابة لما هو خارجه. وعلى ذلك فلابد أن هناك مناطق تماس بين حداثتنا العربية – التي هي بلا ريب ليست بيضاء ، من غير سوء – وبين الحداثة الغربية.

لكن الإيمان بهذه الوحدة لا يلغي الإيمان بالتمايز ، ويبدو لي أننا بحاجة شديدة إلى رهافة في الرأى والرؤية تعصمنا – في جدل الوحدة والتمايز – من الانزلاق إلى المطابقة الغاشمة بين أزمة "الآخر" وواقع "الذات".

* * *

أولى هذه الاختلاطات الشائهة هي ما يتصل بمسألة "الشاعر النبى" ، وما يتعلق بها من اعتقاد بعضنا بأنها سمة من سمات شعر الحداثة التقليدية، وأن الكتابة الجديدة - بعد الحداثية - قد تجاوزتها بوصفها من فلول الشعر الفاشل القديم.

ولى هنا بعض الملاحظات الموجزة:

أ - فكرة "الشاعر النبى" - الذى يرى مالا يراه الآخرون ويلقى الحكمة الكلية الناجزة - هى أحد الابتكارات النقدية الغربية التى استنها نقاد غربيون كمعيار نقدى فى تقييم الشعر: فإذا وجد فى الشعر صوت الشاعر النبى كان هذا الشعر من الإبداع الرومانتيكى القديم. وإذا لم يوجد صوت الشاعر النبى كان الشعر من الإبداع الثورى المتجدد المجرب.

ب - تلقف نقادنا العرب هذا المعيار الغريب ، وطبقوه على كل مدرسة شعرية: حينما تحدثوا عن التجربة الرومانسية المصرية والعربية، قالوا إن شعراءها - ناجى وجبران وأبا ماضى ومحمود حسن إسماعيل - قد تخلوا عن خطاب "الجماعة" إلى خطاب "الفرد" ، مبتعدين عن صوت الكلية النبوية الذى كرسه الشعراء الكلاسيكيون السابقون ، شوقى وحافظ ومطران والزهاوى.

وحينما تحدثوا عن ثورة الشعر الحر قالوا إن شعراءها - السياب والبياتى وعبد الصبور وحجازى - قد تخلوا عن صوت "الشاعر النبى" إلى صوت المواطن العادى الذى يراقبه المخبر ويشرب شايا فى الطريق كأنه الأمير المتسول، هابطين باللغة من "سماء" الرومانسية إلى "أرض" الطين والجوع.

وحينما تحدثوا عن حداثة السبعينيات قالوا إن شعراءها قد ضربوا نموذج "الشاعر النبى" الذى اعتمده رواد الشعر الحر بحديثهم عن مفرد بصيغة الجمع وعن زرقاء اليمامة، بينما شعراء الحداثة شكوا فى كل يقين واخترقوا المحرمات وأوغلوا داخل النفس المهزومة المنكسرة العارية عن الألوهية.

وحينما يتحدثون اليوم عن شعر شباب التسعينيات يرددون نفس الأغنية: الشعر الجديد تخلى عن صوت الشاعر النبى؛ وهجر المطلقات الكلية واليقينات الثابتة التى استمسك بها شعراء السبعينيات السابقون، إلى فقدان الثقة واللواذ بحقيقة وحيدة أكيدة هى الجسد، مع جذب الشعر من "ميتافيزيقا" الحداثة السبعينية إلى "فيزيقا" الأشياء اليومية الملموسة.

وسوف يكررون نفس الأغنية بعد عشر سنوات مع الجيل القادم الذى سيغادر كلية النثريات اليومية ، وسيهجر دين الجسد واليقين به ، وسيحطم "قداسة القبح" و"جمالية الشر" وغيرها من يقينات تجربة التسعينيات التقليدية السابقة ، التى زفرت آخر أنفاس القرن العشرين.

وهكذا يرددون المعيار الغربى مع كل تجربة ، كأى ببغاء ملون.والمعيار صالح

مع كل عصر وكل تجربة ، كآية مصفاة واسعة الخروق.

ج - والحقيقة أن كل شعر جميل فيه خيط من النبوة ، من حيث أن الشعر هو عمل من أعمال البصيرة، كما أن كل شعر جميل فيه خيط من البشرية، من حيث أن الشعر هو عمل من أعمال البصر. ومن جدل البصيرة والبصر يتضفر الشعر: لمسة النبوة تجعله خفاقاً فى فضاء كل مكان وزمان ، ولمسة الآدمية تجعله ماشيا فى طرقات واقعه المتعين.

تلك هى القاعدة فى كل شعر بكل عصر، وإنما يتفاضل الشعراء بدرجة رجحان عنصر على عنصر من عنصرى كيمياء البصيرة والبصر، أو خيط على خيط من نسيج النبوة والبشرية ، كما يتفارقون بمدى انسجام ذوبان الخيوط فى مزيج مرهف. وكل ذلك بحسب متطلبات حاجة العصر وحاجة الشعر وقدرة الشاعر ، فى كل حال.

د - وأخيراً ، فإن "النبوة فى الشعر" ليست دائماً علامة على اليقين والسماوية والبشارة والمعجزات والحكمة، فهناك أنبياء أرضيون يمكن أن يقاسموا الشخص شقته كما عند سعدى يوسف ، وهناك أنبياء مهزومون يحملون قلما كما عند عبد الصبور، وهناك أنبياء سفلة كما عند عباس بيضون، وهناك امراء متسولون كما عند حجازي، وهناك أنبياء شكاكون كما عند على قنديل، وهناك "النبى المسلح".

إن صوت النبوة فى الشعر - إذن - ليس سوى قناع أو "حيلة فنية" يلجأ إليها الشاعر ليحملها مضمونه الشعرى الذى قد يكون مناقضاً لما فى النبوة من سلام وإيمان وعلو.

* * *

على أنه إذا كان القصد من معيار وجود - أو اختفاء - صوت "الشاعر النبي" (كعلامة على القديم والجديد) هو القصد البسيط الذى يشير إلى اضمحلال نسبة اليقين وشحوب التبشير المطلق فى الكتابة الشعرية الراهنة، فتلك إشارة صحيحة.

لكننا نهمش عليها بتذكير وتحذير:

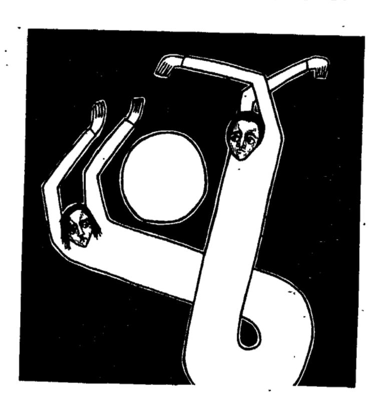
الأول هو التذكير بأن اضمحلال اليقين وبروز الشك هو "تيمة" قديمة قدم الشعر ، منذ أغنيات عازف القيثارة فى الشعر المصرى الفرعونى القديم قبل خمسة آلاف سنة، مروراً بأبى العتاهية وأبى العلاء المعري، وصولاً إلى إيليا أبى ماضى وزكى أبى شادى وأدونيس وعبد المنعم رمضان وسيف الرحبى وعماد أبو صالح.

وقد كانت الأمانة النقدية تقتضى من الشاعر الناقد أمجد ريان استجلاء جذور نزعة الشك عند الشباب في ما سبقهم من شعر وشعراء في التجارب السابقة البعيدة أو القريبة. لكنه لم يفعل، مستطيباً أن يبرز نزعة الشك عند الشباب الجدد كما لو كانت نبتاً في فراغ أو ابتكاراً غير مسبوق أو انقطاعاً بغير وصل. وهو بهذا التجاهل لا يضلل نفسه أو القراء فحسب، بل يضلل الشعراء الشباب أنفسهم ، بتصويره إياهم كمخترعين لنزعة الشك، علماً بأن الشك – كالمادة والشعر – لا يفنى ولا يخلق من عدم.

والثانى هو التحذير من الإفراط فى الزعم بأن الكتابة الجديدة هى تناقض دائم مع اليقين، وانحياز مطلق إلى الشك : لأن التناقض الدائم مع اليقين هو نوع من اليقين، والانحياز المطلق إلى الشك هو نوع من الإيمان.

* * *

كانت السطور السابقة تعليقاً فكرياً على أفكار. وهى محاورة بعيدة عن الشعر نفسه ، الذى أوقن أن معظم أفكار أمجد ريان فى كتابه "من التعدد إلى الحياد" لا تنطبق عليه البتة، سواء كان شعر الحداثيين أو شعر ما بعد الحداثيين!



كلام مثقفين

صلاح عيسى

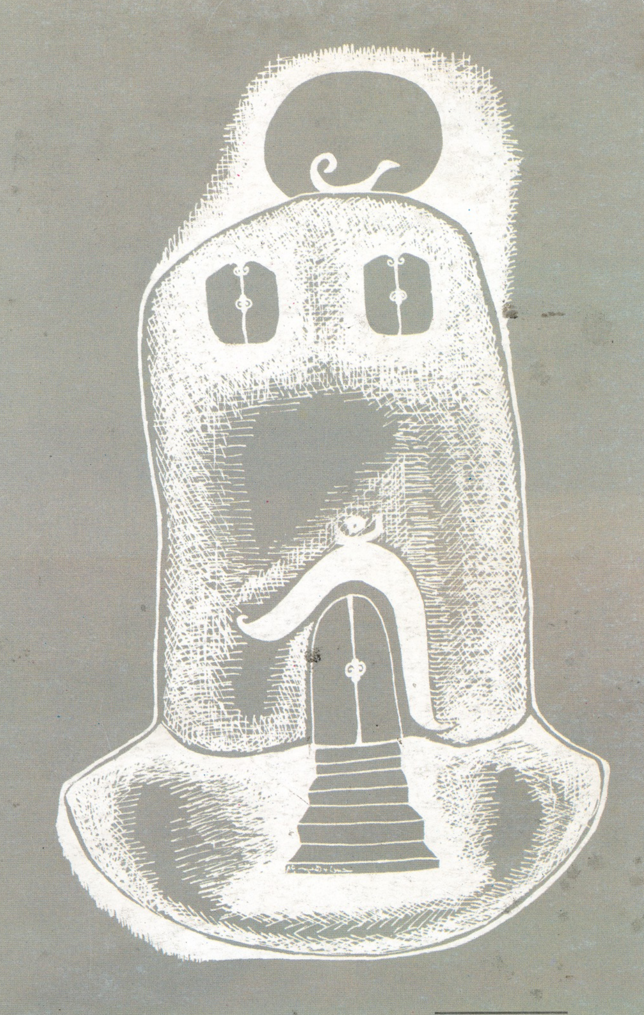
شىء من الحرج

فاز اثنان من الوزراء ، هما الدكتور «مفيد شهاب» وزير التعليم العالي والبحث العلمي، و«د.محمود حمدى زقزوق» وزير الأوقاف، بجائزة الدولة التقديرية في العلوم الاجتماعية لهذا العام... وهذه هي المرة الثالثة، التي يفوز فيها مسئولون في الدولة، بجوائزها التقديرية، أثناء شغلهم لمناصبهم، فمنذ سنوات قليلة، حصل على الجائزة، الدكتور عاطف صدقي، وهو يشغل منصب رئيس الوزراء، وحصل عليها الدكتور أحمد فتحي سرور، وكان يشغل منصب رئيس مجلس الشعب، الذي مايزال يشغله إلى اليوم، وفي عام١٩٧٣، حصل عليها المرحوم يوسف السباعي أثناء شغله لمنصب وزير الثقافة!

وفي المرات الثلاث، كان منح الجائزة لأشخاص يشغلون هذه المناصب الحكومية الرفيعة، يثير القال والقيل وكثرة السؤال، ويعطي المتندرين من الأدباء والمتأدبين الفرصة لشد المسخرة على الدولة التي تمنح جوائزها لنفسها، وإثارة الغبار حول شره أسيادنا الذين في الوزارة للحصول على كل شئ، من الفيلات المجانية على شاطئ مارينا، إلى السفريات المجانية على شواطئ الكوت دازور، ومن الظهور الدائم في التليفزيون، إلى جوائز الدولة التقديرية، لتنعقد مجالس التنمية الثقافية، وتنتهي بتلاوة توشيح «سبحان العاطي الوهاب.. يفرجها لأهون الأسباب»!

ولا أظن أن أحداً يعترض، على فوز أشخاص الوزراء بالجائزة، أو على استحقاقهم لها، إذ المؤكد أن من بينهم متخصصين على مستوى رفيع في الآداب والعلوم والفنون، يستحقون الجائزة أو ماهو أكبر منها، ولكن المشكلة تكمن دائماً في أن الجائزة تخطتهم لسنوات طويلة، ولاتلتقي بهم إلا مصادفة، حين يتولون الوزارة، فيجدونها في درج مكتب الوزير!..

وقد لايكون هناك نص صريح في قانون جائزة الدولة التقديرية أو في غيرها من القوانين، يمنع الوزير من الحصول على جائزة من الدولة أثناء توليه للوزارة، ولكن هناك ثلاث مواد في الدستور تحظر على رئيس الجمهورية، وعضو مجلس الشعب والوزير أن يشتري أو يستأجر شيئاً من أموال الدولة أو أن يؤجرها، أو يبيعها شيئاً من أمواله، أو أن يقايضها عليه، وهو نص يمكن القياس عليه، وحتى لو لم يكن موجوداً، فهناك تقاليد لها قوة القانون، كانت تفرض على الذين رشحوا الوزراء للحصول على الجائزة، والذين دعموا هذا الترشيح وتقضي عليهم هم أنفسهم، أن يستشعروا الحرج، من منحهم إياها ومن قبولهم لها حتى لايظن أن في الأمر شبهة مجاملة لمناصبهم، أو سعي للاستفادة، أو استغلال لنفوذهم! وعدم استشعار هذا الحرج، لايسيء فحسب إلى الوزراء الذين حصلوا على الجائزة، مع أن فوزهم بها، قبل توليهم مناصبهم، أو بعد تركهم لها، كان يمكن أن يقابل بترحيب شديد، ولكنه كذلك يسيء إلى الجائزة ويضاعف الشبهات المحيطة بها.. ويقلل بالتالي من أهميتها.. وكل المطلوب من الذين يرشحون للجائزة، والذين يصوتون على منحها، وكل الذين يحصلون عليها، أن يستشعروا شيئاً من الحرج!



رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢

الثمن : جنيهان

الامل للطباعة والنشر ت : ٢٩٠٤٠٩٦